А. Е. РЕДЬКО.

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ

В КОНЦЕ XIX—НАЧАЛЕ XX В.В.



Ленинградский Гублит № 2108. Напечатано 3000 экз.

ГОС. УЧЕБНО-ПРАКТ. ШКОЛА-ТИПОГРАФИЯ ИМ. Т. АЛЕКСЕЕВА. КРАСНАЯ, 1.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

В конце XIX века в литературу и искусство пришли люди с кажущимся равнодушием к содержанию, к истине, и установили, как незыблемое правило, что в искусстве важно не «что», а «как»; не содержание, а форма. Началась борьба нового со старым. И эта борьба казалась только борьбой консерваторов, приверженцев старой формы, с обновителями искусства,—людьми новых форм. В действительности же это было борьбой в области идей и содержания,—борьбой новых идей и старых, новых переживаний «истины» со старыми.

В чем заключалась эта борьба и каковы были перипетии этой борьбы, мы попытаемся дать беглый очерк в этой книге.

I. Сумерки двуединой правды.

Роль кредита в истории торговли и промышленности — кто ее не знает? Но кто знает и по-настоящему оценивает роль кредита в истории духовной культуры? Только насмешник Гейне подошел по-настоящему к этому серьезному вопросу и осветил его путем своих детских воспоминаний. Это было на экзамене по французскому языку: по словам Гейне, к нему шесть раз обращались с вопросом, как по-французски «вера», и шесть раз он «со слезами» добросовестно отвечал: «le crédit». За такой неправильный перевод экзаменовавшийся был побит учителем, эмигрантом-французом аббатом д'Ольнуа, но по существу Гейне был, конечно, прав. «Вера» на самом деле «le crédit». История духовной культуры, несомненно, своего рода история кредита.

Здесь слово «вера» вполне может быть переводимо, по примеру Гейне, шесть раз словом «кредит». Вначале — кредит, и сейчас кредит и снова будет — тоже кредит. Вопрос весь в том, кто пользуется этой верой-кредитом.

Долгое время, десятки лет, у русского читателя верою-кредитом пользовался исключительно строгий реализм. Читатель требовал от художников правды, правды — почти как герой Лессинга:

> ...er will Wahrheit, Wahrheit!
> Und will sie so—so bar, so blank, als ob
> Die Wahrheit Münze wäre.

Именно это нужно было: от художников требовалась наличная, чистейшая, беспримерная правда, как-будто правда была монетой. Все требовали этого, и всем хотелось этого; до такой степени хотелось, что Московский Художественный театр, чуткий ловец настроений, в свое время, в 90-х годах прошлого века, ставил «Снегурочку» Островского по самым

точным данным этнографии. Ставилась сказка, но в строгом соответствии с хорошо изученной действительностью,— так, чтобы даже специалисты по русской этнографии, попавши в театр, остались довольны. Так казалось нужным. Вера — le crédit. Верующих не смущал вопрос, зачем им нужна эта точная театральная правда, в которую они верили. Верующие просто хотели точной правды и никому не верили, кто не давал им этой правды или не умел внушить соответственной иллюзии. В литературе, по требованиям суммарного читателя, все должно было быть правдиво и ясно. Задача художника в отношении изображаемой жизни была определенна. И мир, и художественные произведения, и люди изображаемые, и люди изображающие— все должны были удовлетворять условию правды, ясности и отчетливости. Всякое впечатление неясного и противоречащего жизни в искусстве было заранее исключено. Так хотел читатель.

У этой романтической влюбленности в правду были, конечно, глубокие основания. Их красиво и убедительно вскрыл Михайловский, пользуясь особенностью русского языка, в котором слово «правда» обозначает все, что было дорого человечеству в течение веков и тысячелетий: и правду-истину, до которой так жаден герой Лессинга, и правду-справедливость, без которой жизнь, даже при наличии познанной истины, не радость, а только тяжелое бремя.

Русский народ как-будто угадал страстное желание всего человечества и создал слово, которое, по существу, нужно всему миру провидческим, двуединым, идеалистическим содержанием своим. Так, по крайней мере, казалось русскому читателю, чувствовавшему на себе всечеловеческую обязанность: «осветить весь мир, расплавить тьму его загадок тайных, найти гармонию между собой и миром, в себе самом гармонию создать и, озарив весь мрачный хаос жизни на этой исстрадавшейся земле, покрытой корой несчастий, скорби, горя, злобы,—всю злую грязь с нее смести в могилу прошлого»... В этих словах только пышная велеречивость составляет личную особенность автора — Максима Горького; в остальном это точная и правильная передача настроений коллективного русского чи-

тателя: искать и найти истину, чтобы создать в самом себе гармонию и освободить жизнь от «злой грязи» несчастий, скорби, горя и злобы.

И вот в литературу и искусство, начиная с 90-х годов предыдущего столетия, начали приходить люди, иронически относившиеся к требованиям старого читателя. Новые поэты и художники не давали читателю желанного расчета «наличными» на каждую прочтенную у них строку, как это давали реалисты. Содержание новой поэзии требовало от читателя отказа и от ясности переживаний, и от старой двуединой правды. Новые люди не хотели быть ясными и отчетливыми ни в чем, даже в изложении своего credo.

Что же значил этот отказ от старой традиционной «правды» русской литературы и русского искусства, так резко подчеркнутый новаторами 90-х годов, именовавшимися сначала «декадентами», затем — «модернистами»? Не было ли в этом усталого равнодушия к мечте, формулированной М. Горьким: «найти гармонию между собой и миром, в самом себе гармонию создать»? Нет. Отказ от старой «правды» XIX века был как раз новой попыткой найти по-новому гармонию между собой и миром — чего бы это ни стоило.

II. Дарвинизм в идеях Ницше и О. Уайльда.

1.

О том, какой огромный переворот вызвало учение Дарвина в умах не только ученых, но и рядовых представителей так называемых образованных классов, современные люди не могут даже судить.

Читать Дарвина значило испытывать совершенно исключительное, в эстетическом смысле, переживание. Раскрывался мир какой-то необычайной интеллектуальной красоты. Страница за страницей открывали — ясно и просто — красоту там, где раньше казался хаос, требующий вмешательства Вечного Разума для своего устроения.

Очень скоро идеи дарвинизма перестали быть достоянием чистых естественников, подчинив себе надолго чуть не все области человеческой мысли. Область художественной литературы не составила исключения. Именно здесь, в критичеких идеях, вызванных дарвинизмом, главный корень революций в мире новейшей художественной литературы XIX—XX века.

Ближайшим отражением была, конечно, натуралистическая школа «экспериментального романа» с Эмилем Золя во главе. Автор Ругон-Макаров ставил себе целью бесстрастно, как натуралист, изображать наблюдаемую жизнь, не диктуя ей никаких заданий. Моральная личность художника — с точки зрения Золя, — не должна была чувствоваться читателем, совершенно так же, как и внутренняя личность натуралиста, производящего тот или иной натуралистический эксперимент. Обязанность художника — составление «социальных анкет», «человеческих документов». В качестве путеводной звезды Золя, совершенно серьезно считавший себя «ученым», принял идею наследственности... Иногда сами названия художественных произведений — что называется — кричали о влиянии дарвинизма. А. Додэ свою драму так и озаглавил: «Борьба за существование» («La lutte pour la vie»). Во французский литературный обиход на некоторое время вошло словечко «строглфорлайферы» — от английского struggle for life (борьба за существование).

Однако, мы хотим говорить совсем не об этих сравнительно мелких отражениях идей Дарвина в литературе. Мы говорим о насыщенности идеями дарвинизма двух писателей, оставивших — хотим мы признать это или не хотим — наибольший след в художественной литературе второй половины XIX века: о Ницше и Оскаре Уайльде.

Не случайность, конечно, что оба эти дерзновенных писателя находились под сильным впечатлением идей Дарвина. О. Уайльд сам признает это. В этюде «Критик как художник» он говорит, что весь XIX век стал поворотным пунктом в истории, «благодаря сочинениям двух людей — Дарвина и Ренана». Дарвин, как видите, упоминается в первую голову. В отношении Ницше вопрос сложнее. Автор Заратустры называл Дарвина и Спенсера «поверхностными

англичанами». И обычно влияние дарвинизма на идеи Ницше признается только относительно периода 1876—1882 г.г., обнимающего его труды, начиная с «Человеческого, слишком человеческого» и кончая «Веселой наукой». Но это недоразумение. Это ясно хотя бы из следующего беглого сопоставления.

Чем на самом деле жила человеческая мысль до Дарвина?—Богословы исходили из мысли, что в мире все премудростью сотворено. Догматики-философы перенесли эти положения в сферу представлений о природе, полагая, что в природе все целесообразно и приспособлено для получения желанного (кому-то) результата самым разумным путем, без лишней траты сил и энергии, по принципу минимума (знаменитый математик Эйлер). Отсюда верховенство Разума; отсюда обожествление его во время французской революции.

И вдруг неудавшийся священник англиканской церкви—Дарвин, впоследствии «критик природы», как именует его О. Уайльд, с обезоруживающей ясностью доказал, что для объяснения стройности живого мира никакого вмешательства Разума не нужно, что мировая жизнь в нем ничуть не нуждается. Все, что существует—механический результат чисто стихийных причин, не регулируемых никем и ничем, кроме страданий и смерти.

А что представляет собою новый завет грядущему человечеству: «Так говорил Заратустра?» Освежите в памяти речи этого пророка и вы не усомнитесь ни на минуту. По внешности, по манере, по стилю, по форме изложения, это—новая библия; по существу это дополнительная глава к «Происхождению видов» Дарвина. Ницше остался неудовлетворен тем, что сделал Дарвин. Тот только объяснил путь, каким современный человек стал тем, что он есть. Ницше начал с того, чем кончил Дарвин. Он не захотел принять современного человечества, как оно есть; он не захотел принять психику современного человечества, как она сложилась в течение веков доисторической и исторической жизни. Он жаждет новой жизни, красивой и яркой, и не только он, конечно. Все человечество хочет того же... Факт, что человек не удовлетворен условиями жизни, в которых природа осудила его жить, это бесспорно; об этом

свидетельствует то бесконечное недовольство жизнью, которое характеризует всемирную историю жизни. Никто не доволен. Вся литература, все искусство насыщены этим недовольством, — святым, как говорят некоторые из недовольных.

Но если так, то что же делать? — Изменить жизнь, приспособив ее к человеку, его требованиям, его чувству справедливости, — говорили до Ницше, а многие — после него. Изменить самого человека, приспособив его к жизни, говорит Ницше. И путь к этому тот, что указан Дарвином. Человек, недовольный жизнью, потому что она противоречит его внутреннему складу, его этическому чувству, должен вымереть. Одновременно умрут все помехи для внутреннего удовлетворения, начиная с чувства справедливости, принудившего человечество исповедывать такую нелепую с биологической точки зрения формулу, как fiat justitia et pereat mundus. — Да. Пусть погибнет, но погибнет не мир, а только неприспособленный к нему вид homo sapiens. Вместо него да будет, по слову пророка, новый биологический тип «белокурого животного». Для него не будет иных законов, кроме удовлетворенности жизнью и спокойного использования прирожденных сил, не стесняя себя никем и ничем.

Далекий дарвиновский предок человека ничем не задавался, никакими посторонними ему заданиями: он жил, как ему жилось, знал только одну цель — свою жизнь, — и в результате то высшее совершенство, которое в дарвиновом мире носит название человека. Предоставьте этому такую же свободу жить, какую имел его доисторический предок, и мир будет иметь новый, еще более высокий тип: не человека, а сверх-человека.

Так говорил Заратустра, делая из идей Дарвина такое применение, которого меньше всего ожидал, конечно, автор «Происхождения видов» и «Происхождения человека».

2.

Как уже было упомянуто, автор Заратустры пренебрежительно называл Дарвина вместе со Спенсером «поверхностными англичанами». Это наименование нужно разуметь только в том смысле, какой оно в действительности имеет.

Из идеи дарвинизма возможны и «поверхностные» и «глубокие» выводы. Поверхностные — с точки зрения Ницше — выводы сделали сами основатели эволюционной теории, Дарвин и Спенсер — автор знаменитой формулы: «переживание наиболее приспособленных». Такие же поверхностные выводы, как мы видели, сделал знаменитый основатель экспериментального натуралистического романа Золя, в глазах которого закон наследственности исчерпал всю философию натурализма и оказался достаточным, чтобы заполнить десятки томов о поколении Ругон-Макаров... Глубокие, страшные выводы сделал он, автор Заратустры. Тысячи лет прожил человек в уверенности, что он составляет исключение среди остального живого мира... Он один обладал разумом по образу и подобию бога; он один носил в себе внутренний закон, существование которого поражало мысль Канта так же, как величие звездного неба. Глубокая уверенность, что человек действительно составляет исключение из всего сущего, ярко выразилось хотя бы в библейском сказании о том, что сотворение человека было отдельным актом, и этому творческому акту был посвящен особый день, закончивший сотворение мира. Ученый, когда-то готовившийся быть священником, как мы знаем, разбил это очарование. Человек не составляет исключения в ряду живых существ. Самая мысль об этом стала нелепостью с момента появления «Происхождения человека». Но если так, то закон для человека не может противоречить общим законам для всего живого мира. Там управляет жизнью исключительно один только «большой разум» — живое тело, стремящееся жить; и здесь, в мире человеческом, не может быть иной власти; не может быть, следовательно, тирании «малого» человеческого разума. Там жизнь протекает вне категорий добра и зла; и здесь не может быть иного выхода, как стать «по ту сторону добра и зла», если не обманывать себя и других.

Если все в мире покупается ценою огромных страданий и гибели «наименее приспособленных», то какое основание допускать исключение для человека? С точки зрения Ницше, существует единственный честный вывод, это — свыкнуться с мыслью, что жизнь — «великое несчастье, великое безобразие,

великая неудача»... «Будьте тверды», говорит Заратустра своим ученикам, «чтобы уметь вынести страшный вид жизни».

Спенсер считал возможным на эволюционной базе обосновать науку о нравственности, а Ницше пришел к действительно страшному выводу, что человек, если он не хочет стремиться к вырождению человечества, и без того жалкого, бессильного и несчастного, — навсегда должен отказаться от самой мысли о том, что называется моралью, этическим чувством, идеей долга, чувством сострадания. Зло — единственная творящая сила в существующем живом мире.

Нормы поведения, которых должно держаться человечество, могут быть одинаково формулированы и в терминах Дарвинова «Происхождения видов», и в терминах «Так говорил Заратустра». Ницше дал формулу, не страдающую никакой неясностью: «Падающего подтолкни». Это ведь что значит: надо не только принять закон борьбы за существование, открытый Мальтусом и освеженный Дарвином, но и содействовать ему от всей души. Тому, что не в силах бороться с окружающими условиями, не только не надо помочь, по законам сострадания, по законам старой человеческой правды, но, наоборот, «подтолкнуть», чтобы он скорее погиб и открыл место за столом природы другим, не склонным «падать» при столкновении с жестокой жизнью. Страдания окупятся нахождением нового типа бытия сверхчеловека, свободного от внутренней дисгармонии. «Человек есть нечто, что должно превозмочь... Все существа до сих пор создали что-нибудь высшее себя... Пусть ваша воля скажет: сверхчеловек да будет смыслом земли» — вот заветы Ницше, выраженные устами Заратустры.

Но когда же станется по слову этого пророка? — Когда станет реальной возможностью сверхчеловек, этот «прекрасный человеческий тип», обладающий «великим здоровьем», в противность современному человечеству?.. Если ожидать осуществления этой биологической задачи биологическим же путем, т. е. путем сплошного вытеснения низшего типа высшим, — нужно выжидать истечения срока геологической продолжительности, подобного тому, что отделяет, если не

«червя от человека», то, по крайней мере, современного человека от его прародителя по Дарвину. Этот путь показался слишком медлительным. Ницше попытался наметить сокращенный путь. В этом и заключалось его основное дерзновение. Можно ведь и не стремиться к общему перерождению всей человеческой массы. Для Ницше достаточно частичного преобразования этой массы в желанный тип. И средства для этого все те же — дарвинистические. Нужна планомерная работа над тем типом, который должен служить отправным пунктом для получения новой породы, совершенно так же, как это делают зоотехники над прирученными животными. Надо подталкивать эволюцию в желанном направлении у тех индивидов, которые обещают скорейшие успехи и достижение поставленной задачи.

Эту задачу частично ускоренной и потому индивидуальной трансформации Ницше вполне определенно поставил целью культурного опыта, избрав материалом для него избраннейших среди представителей современного типа homini sapientis. Для этих избранных сверхчеловек не должен оставаться призрачным «идеалом», он — ряд, ступень за ступенью «в великом устремлении вперед». Задача, ради которой они должны жить — непрестанное превращение, они должны «в короткий промежуток времени пройти сквозь многие индивидуальности». Единственная догма, для них не отмененная: моральные ценности должны рассматриваться, как мнимые ценности, в сравнении с физиологическими.

Через какие же «многие индивидуальности» должен был пройти человек для зоотехнического опыта Ницше? Общий план для опыта подсказало историческое христианство. Оно произвело когда-то переоценку всех ценностей могучей греко-римской культуры и добилось своего. Возникшее и выросшее на почве неудовлетворенности слабых, оно «отринуло все, что было полно сил, прекрасно, гордо и мощно, все свойства, рожденные и запечатленные силой»... в результате «всё... возвышающее жизнь было безмерно принижено».

Теперь нужно действовать наоборот. Нужно произвести обратную переоценку всех ценностей. Нужно сочетать в постепенном опыте все качества, необходимые для жизни,

в противность христианству, и этим обеспечить грядущему сверхчеловеку его «физиологическую подоснову — великое здоровье». Христианство сделало неудачный опыт, сделавший современных людей «наследниками совершавшихся в течение двух тысячелетий вивисекций совести и самораспятия... Мы тесно связали (отождествили) естественные склонности с дурной совестью».

«Возможен был-бы» —продолжает Ницше — «обратный опыт: связать (отождествить) с дурной совестью неестественные склонности, я разумею наклонность к потустороннему, к тому, что противоречит чувству, мышлению, к немыслимому, противоестественному, — короче говоря, все прежние идеалы, которые все, без исключения, были идеалами мироклеветания» («Воля к власти», 295).

Этого последнего дерзновения своего, переоценки всех ценностей, Ницше, как известно, не успел закончить. Остались только черновые наброски «Воли к власти», собранные и изданные его сестрой и комментатором.

3.

Итак, Ницше сделал попытку сократить время, отделяющее нас от появления сверхчеловека.

Для Оскара Уайльда и этот ускоренный путь оказался ненужно медлительным. Он попытался переродить современного человека сейчас же, немедленно — statim, как пишут в экстренных случаях врачи на рецептах. Это казалось ему тем более возможным, что такова была — в его глазах — функция всякого художника. Он создавал нормы, а природа только осуществляла эти нормы. Парадоксально он это применял даже к внешней природе.

В возможность же этого относительно человеческой души, своей собственной и всего человечества он, повидимому, верил без всякого парадокса.

Верил и попытался не только думать, но и делать так, как верил и думал. Ницше признавался своей сестре в неспособности осуществить в жизни ту жестокую «правду» жизни, в которую поверил со свойственной ему страстностью мысли. О. Уайльд поставил себе задачей — дать личный пример освобождения человечества от внутренних противоречий,

терзавших его в течение веков и тысячелетий. Средство оказалось очень простым. Не нужно никаких принуждений над собственной внутренней жизнью; не нужно никаких регулирующих поведения систем, и гармония сама собой придет к свободным людям, сама собой снизойдет и навсегда успокоит.

Жить надо так, как живет все живое в мире. Лорд Генри в «Портрете Дориана Грея» отчетливо формулирует эту уайльдовскую философию освобождения. «Цель жизни — саморазвитие. Выразить во всей полноте свою сущность, — вот зачем каждый из нас живет. Но в наши дни человек боится самого себя... Я думаю, что если бы кто-нибудь жил полной и совершенной жизнью, давая форму каждому своему чувству, выражение каждой своей мысли, действительность каждому сновиденью — я думаю, что мир получил бы такой свежий импульс радости, что мы забыли бы все недуги средневековья и вернулись бы к эллинскому идеалу, даже, может быть, к чему-то более утонченному, пышному и прекрасному, чем идеал эллина. Но самый смелый из нас боится самого себя».

Как известно, сам О. Уайльд оказался смелее «самых смелых». Чтобы ему не угрожало никакое противоречие от борьбы между внутренними влечениями, он на самом деле разрешил себе отдаваться каждому своему чувству, всякому душевному движению.

Почти что в терминах естественной истории формулирует О. Уайльд свое отношение, т. е. презрение, — к этическим элементам в человеческой природе. Для него самое существование совести, этого свойства, о котором люди «в наше время» так много пустословят и которым по невежеству гордятся», служит только признаком нашего «недостаточного развития». Если бы в целях поддержания мировой жизни людям, на самом деле, нужно было сделаться лучше, то совесть давно была бы «поглощена инстинктом». Самопожертвование для Уайльда — «пережиток», а преклонение перед страданием — «ужасный фактор мировой истории».

Сам он от всего этого освободился, по крайней мере, в период счастливого мятежа — до написания «De profundis». Он разрешал себе, в это время, буквально все и сполна

данное себе разрешение использовал. «Жизнь других не значила для меня ничего. Я брал наслаждение, где мне нравилось, и проходил мимо». Так характеризовал свой мятеж против опеки морального чувства Уайльд в «De profundis».

Этим и определилась драма мысли и драма жизни О. Уайльда, в противность Ницше, не бывшему способным дерзнуть иначе, как теоретически, пером на бумаге.

Различие в основном Уайльда и Ницше, конечно, бросается в глаза. Один — проповедник наслаждения, другой — индивидуалист, который хочет свыкнуться с мыслью, что жизнь страшная вещь; один чужую жизнь и чужое счастье готов принести в жертву своему собственному наслаждению, другой — и свою, и чужую жизнь считает исторической жертвой, необходимой для нарождения «дальнего» совершенного сверхчеловека; по умонастроению и поставленным задачам, один — если воспользоваться терминами старой философии — эпикуреец, другой — стоик антиэтического индивидуализма.

Но так же бросается в глаза и внутреннее сродство между ними. И эпикуреец и стоик одинаково и, повидимому, совершенно независимо пришли к заключению, что контроль исторически сложившейся совести и разума над человеческим поведением вредны для жизни и должны быть изжиты, отвергнуты: в более или менее далеком будущем — по Ницше, немедленно — по О. Уайльду. Ибо для этих двух помех человеческой жизни нет никакого оправдания, нет никакой аналогии в остальном живом мире, у остальных живых существ дарвинова мира — зверей и животных.

Освежите в своей памяти потрясение умов, которое создала доктрина Дарвина, вспомните страстные заветы Ницше, пропаганду личным примером Уайльда; станьте на эту сложную, неустойчивую точку зрения, и для вас станет в общем понятною линия развития в литературно-художественных настроениях конца XIX — начала XX века.

На смену общественности явился эстетический индивидуализм; на смену морали, уличенной Ницше в родстве с «фальшивомонетчиками», явились аморализм и имморализм;

на смену «малого разума«, опекавшего логикой человеческое поведение, пришел «большой разум» — человеческое тело, его наклонности, все равно «естественные» или «противоестественные» (где грань?). И чувство общественной солидарности, и альтруизм, и этический критерий, и власть разума, названного малым, — все умерли естественной смертью, ибо не нашли оправдания «в данных физиологии и биологии», по свидетельству и точному выражению комментатора Ницше, его сестры, Елизаветы Ферстер-Ницше (Предисловие к т. IX — «Воля к власти»). Человек свободен. Жить, в полной мере жить — вот весь его закон. Он волен дать свободу каждому своему душевному движению, каждому чувству, каждому влечению. При этом, чем дальше от вмешательства «малого разума», тем лучше; хотя бы наперекор ему, как это было с Гюисмансом, так именно и озаглавившем свой роман: «Au rebours». Единственное мерило — переживания человека. И единственное мерило, которым он еще хочет мерить свои переживания — красота.

III. Явные новые формы и неявное новое содержание в литературе и искусствах.

1.

О. Уайльд красочно определил и оттенил разницу между исторически сложившейся духовной культурой и той культурой, которая еще только должна была — по Уайльду — создаваться историей. «Над портиком древнего мира были начертаны слова: Познай самого себя. Над вратами нового мира будет красоваться надпись: Будь самим собой».

И по заповеди древнего мира о познании самого себя и по заповеди нового мира о верности самому себе, — личность имела право на самовыражение в искусстве. Это и сделалось единственным догматом, пришедшим на смену всех упраздненных догматов. От художника требовалось только выявление самого себя. Чем интереснее, тем ценнее.

Положение читателя и зрителя казалось крайне упрощенным. От его внутренних задач отпадала необходимость входить в расценку красоты самого содержания в произведениях искусства и литературы. Содержание вдруг сделалось пренебрегаемой величиной. Оно проскальзывало, но своего рода контрабандными приемами. Говорили только о новой форме, хотя и чувствовали совершенно новое содержание.

Очень энергично подчеркивалось, что в искусстве важно только «как», а не «что» дано художником. Очень крепко проводился принцип, что в искусстве важно только проявление личности автора, а не то, в чем именно она проявляется.

Вопроса о внутренней ценности, таким образом, не допускалось, а был только вопрос об интересности сказанного. Лишь бы личность сказалась в творчестве по новому, а что она при этом скажет, в каком это будет отношении к истине, это рассматривалось как нечто безразличное или второстепенное.

Выражение «выявить личность» стало шаблонной формулой критики. Кто не слыхал этой формулы? Кто не слыхал выражения, что на свете не существует интересных идей, но есть интересные люди, исповедующие те или иные идеи? Истина утратила не только господство, но и самоценность. Она стала как бы сырьем художественного творчества, не имеющим никакого самостоятельного значения.

Литературное настроение, связанное с этим моментом в конце XIX века, очень пышно и гордо выразил В. Брюсов в своем стихотворении, озаглавленном «Я»:

Я.

Мой дух не изнемог во мгле противоречий,
Не обессилел ум в сцепленьях роковых.
Я все мечты люблю, мне дороги все речи,
И всем богам я посвящаю стих.
Я возносил мольбы Астарте и Гекате,
Как жрец, стотельчих жертв сам проливал я кровь,
И после подходил к подножиям распятий
И славил сильную, как смерть, любовь.
Я посещал сады Ликеев, Академий,
На воске отмечал реченья мудрецов,
Как верный ученик, я был ласкаем всеми,
Но сам любил лишь сочетанья слов.

Конечно, при таком условии оценка всякого художественного произведения должна сводиться только к анализу, в какой мере оно отражает личность художника. Ибо мы узнаем от него самого, что все истины для него «чужие»; все представляют собой сочетанья слов, доставляющие лишь минутное развлечение мысли.

Конечно, в действительности, это грубое недоразумение. Человеку вовсе не все равно и никогда не было все равно, истинно или нет, прекрасно или нет — в самой сущности своей — то, что дает художник. Но принималось на веру и наперекор человеческой природе, что все равно.

Это создавало непреодолимые трудности для читателя — в литературе и для зрителя — на художественных выставках. Особенно несчастен был этот зритель. Он приходил на выставку с уверенностью, что ему не трудно будет, при добром желании, настроиться в тоне переживаний тех, чьи работы он увидит. Но к своему ошеломлению он зачастую ровно ничего не понимал. Он добросовестно искал способа перечувствовать то, что перечувствовано автором. А это, как ни тяжело было зрителю признаться самому себе, оказывалось невозможным. Перед ним был, напр., шедевр выставки, общепризнанный посвященными людьми: «Купанье красного коня» Петрова-Водкина. Огромный красный конь, с маленькой непропорционально головой, несет на себе тщедушную сероватенькую обнаженную человеческую фигурку. Фигурка чуть держится на огромном коне, который несет ее в море.

Было трудно решить, что интереснее: сама картина или непредубежденный зритель, тщетно смотревший и тщетно прислушивавшийся к тому, что говорят о картине, и отходивший от нее с общей неопределенной оценкой: «красиво» или даже «изящно» или «что-то есть». (Последняя фраза: «что-то есть» всегда являлась наиболее спасительною; к ней чаще всего прибегали в трудных случаях).

Ошибка зрителя, конечно, заключалась в том, что он пробовал только перечувствовать вместе с автором, когда нужно было еще многое и передумать вместе с автором. Перед зрителем было наглядное доказательство, что для художников — вопреки исповедуемого принципа: важно не

«что» изображено, а «как» изображено,— оказывалось очень существенным содержание картины, т.-е. «что», а не только «как». И для того, чтобы перечувствовать вместе с автором, нужно было предварительно угадать идею, занимавшую художника: что знаменует красный конь? Быть может, «большой разум» Ницше—человеческое тело, а жалкий всадник—то, что действительно именуется человеческим разумом? И что знаменует море, в которое конь несет своего всадника: быть может, море мировой жизни?

2.

Какое, в сущности, странное недоразумение! Что важнее в художественном произведении: форма или содержание?

Конечно, форма. Но, конечно, и содержание.

Говорилось, что литературные эпохи обусловлены только формой: только появлением новых форм устанавливается новая полоса в литературе, как и вообще в искусстве.

Говорилось, что история литературы есть история литературных форм.

Говорилось, что в литературе делают историю только те, кто создает новый стиль, новую форму.

Это несомненно. Но з а ч е м становится нужным и новый стиль и новая форма? Почему они оказываются внутренне необходимыми тому, кто их создал?

Ведь форма есть только форма: средство выразить, сказать и передать то, что н у ж н о выразить, сказать и передать.

Если то, что мы х о т и м сказать, умещается в существующих формах; если существующая форма идеально безупречна, т. е. к а к н е л ь з я л у ч ш е приспособлена для того, чтобы мы могли передать все, что хотим сказать,— зачем нам нужна новая форма?

Другое дело, если нужно сказать новое, осветить по-новому, заставить понимать по-новому. Тогда, конечно, создание новой формы, приспособленной для новой мысли, нового настроения в художестве—дело таланта. Ибо никто, как сказано, не вливает новое вино в старые мехи.

И когда является такой талант, такой гений, литература празднует день своего новорождения и причастности к новой истине через новую форму.

Конечно, когда утверждают, что искание новых форм предшествует новой истине (В. Брюсов), то это верно лишь в том смысле, что искание новых форм есть искание форм, пригодных для выражения новой истины. Эти искания естественно кончаются нахождением в момент, когда искомая форма найдена и новая истина удовлетворительно выражена. «Взыскательного художника» ни одна достигнутая форма может не удовлетворить. Но это не меняет дела по существу. Искание новой формы есть всегда искание нового содержания и измена старому содержанию, отвергаемому художником.

Итак, на вопрос, что же важнее для искусства—форма или содержание, повторим: конечно, форма. Ибо ничто не может стать вечным, если не обладает совершенством формы. Но и, конечно, содержание. Ибо никакая новая форма не создаст переворота в литературе и искусстве, если новая форма не поможет выразить новую мысль или новое чувство. Совершенство формы только совершенство высказанной мысли, переданного чувства. Совершенство формы только средство заставить себя понять с наименьшей затратой силы. Совершенство формы только средство придать своему слову принудительно—убеждающую силу. В слабые произведения и слабые образы читатель верит, если хочет, если он связан с автором внутренними узами (оттого самый крупный талант не спасает человека, даже Пушкина, от чрезмерной оценки произведений д р у г о г о). В сильные образы и совершенные по форме вещи он принужден верить, и если не хочет верить (это тоже бывает), то принужден сопротивляться.

Все это так, быть может, скажет читатель. Этим, однако, не исчерпывается создание форм. Формы могут прискучивать. Это — правда тоже: можно придумывать новые формы и д л я р а з в л е ч е н и я. Это даже логично вытекает из заботы о «выявлении личности», как основного принципа, руководящего творчеством. Забота об этом не может не искажать художественных исканий. В этом отно-

шении любопытную формулу дал как-то художественный критик А. Бенуа. С его точки зрения, смена течений в художестве определяется именно этим исканием не истинного, а нового, как такового. Он выражался еще колоритней: он говорил о «желании новенького», как основном законе эволюции в искусстве. Здесь было очень характерно самое слово: новенькое (без кавычек). Не новое даже, а просто новенькое. Своего рода принцип лакомства в области искусства. Но едва ли можно сомневаться, что этот термин свидетельствует о падении пиэтета к искусству. Забота о «новеньком» может считаться законным явлением в области гастрономической, но, конечно, не в области «чистого» искусства. Здесь забота о «новеньком» — во что бы то ни стало — не норма, а болезнь художников, обусловленная нарочитым стремлением к выявлению себя по-новому, по-особенному. Во всяком случае, не на этой гастрономической заботе о «новеньком» держится основное значение искусства и не от него зависят серьезные повороты и перевороты в литературе и искусстве.

IV. Трилогия Мережковского.

Что значит освободить и оздоровить испорченное морально человечество, в художественных образах и конкретных данных, русской литературе показал Д. Мережковский своей трилогией «Христос и Антихрист». Здесь даны и диагноз болезни, привитой человеку христианством, и способы ее лечения. Диагноз поставлен в первой части трилогии на примере Юлиана Отступника, восставшего всей своей силой против «галилейской лжи». Христианство обездолило личность, поставив на первый план самоотречение и заботу о другом, — во имя бога. Древние боги были справедливее к человеку и не требовали от него любви к врагу.

А между тем враги остались теми же, какими были враги во времена богов. Юлиан живет в условиях, когда ему каждую минуту угрожает гибель от «христианина». На престоле волк с личиной христианской овцы — импе-

ратор Констанций. Он еще не решил, что ему сделать с племянником, законным претендентом на императорский престол,—убить его или оставить жить монахом, думающим только о боге. Практически это почти одно и то же. И физическое убийство и насильственное монашество, на которое Констанций обрек законного престолонаследника, одинаково обеспечат волчьи планы самого Констанция. Будучи монахом, юноша-племянник, поскольку он искренний христианин, не представит никакой угрозы. В качестве христианина юноша должен и будет чувствовать, что ему самим богом запрещено ставить свое поведение в зависимость от поведения дяди-врага. Отмщение за причиняемое зло принадлежит одному только богу,— что бы ни сделал, как бы ни поступил царствующий император, даже если бы он захотел, в конце концов, убить племянника. И чем больше будет проникаться юноша христианской моралью, тем безопаснее будет чувствовать себя Констанций. В самочувствии юноши Юлиана это отразилось, как ложь, от которой он «задыхается»... Но вот наконец он сам, Юлиан,—торжествующий император, провозглашенный войсками вместо Констанция. Случай дал ему возможность занять престол, не проливая крови врага своего—дяди. Тот сам умер, потрясенный вестью о своем низложении. От Юлиана зависит, какой путь избрать, и он избирает путь открытого разрыва с христианством и его добродетелями, уже ставшими для массы бесспорной истиной. Он, император, снова свободный язычник, ищущий любви, радостных старых богов, похороненных его предшественниками — Константином и Констанцием. Он, Юлиан, непримиримый враг и самого Галилеянина и его унизительных истин.

В порыве полемического раздражения он говорят о себе: «Я зол и хотел бы быть еще злее, быть сильным и страшным, как дьявол, единственный брат мой». Но это только слова. В действительности, он, как и все, тоже отравлен презираемой им христианской «ложью». Он готов возвеличить богов древней Эллады всеми средствами, какие ему, императору, доступны. Но что же он делает для этого? Считаясь с настроением масс, он учреждает странноприимные дома в честь богов, т. е. заставляет их покровитель-

ствовать тому же идеалу христианского милосердия и попечения о слабых, как-будто древние боги сами требуют от людей того же самого, что и Галилеянин. Но тогда какой же смысл имеет мятеж его, Юлиана, против христианства?

Чтобы раз навсегда отмежеваться от христианских чувствований, привыкнуть к языческому ощущению пролитой крови, он принял участие в «величайшем из языческих таинств — Тавроболии, заклании быков, посвященных Солнцу». Его участие заключалось в том, что он должен был поместиться в глубокой яме под помостом, на котором убивали жертвенных животных, жалобно мычавших и ревевших, и их теплая кровь, просачиваясь сквозь отверстия в помосте, «живым страшным дождем» падала всюду — на голову, лицо, грудь, руки и одежду (белую). И эту кровь нельзя было стереть; она должна была остаться там, где присохла. Юлиан выдержал все, что от него требовалось. Но и это насилие над своим непосредственным чувством, перенесенное Юлианом без того отвращения, которое оно вызывает у читателя, оказывается бессильным помочь внутреннему раздвоению Юлиана. Он все тот же язычник, отравленный христианством, не знающий, где же бесспорная правда... Себе самому он не верит и прибегает к разным знамениям, чтобы испытать богов или, точнее говоря, увериться в том, что они не умерли, что они живы и что они целиком на стороне его, Юлиана. В этой тревоге он задумывает труднейший поход против персов, исключительно для того, чтобы убедиться, что боги живы и, что они ему, защитнику. даруют знамение, в виде победы... Тогда он будет решителен и бездумен в борьбе с Галилеянином... Но поход заканчивается гибелью Отступника и «смертью богов» на много веков.

Воскресли они во второй части трилогии. Перед читателем Леонардо-да-Винчи. По природе, по душевному строю он почти идеальный образец христианской этической культуры. Незлобивый, неспособный к ненависти, без колебания спасающий от кары тех, кто ему самому причинил непоправимое зло, разрушив многолетний труд, уже доведенный до гениальной законченности; заботливый и нежный к другим; равнодушный к самому себе, — таков Леонардо в изо-

бражении Мережковского. И в то же время этической нетерпимости в нем нет. Для Леонардо не существует самого вопроса о запретных побуждениях в человеческой душе. Сам чуждый этому элементу человеческой природы, он готов считать это случайностью, игрой природы. Во всяком случае, если не в себе, то в других он приемлет зло, не возмущаясь и не борясь. Для него и зло и добро одинаково факты бытия, вытекающие из законов природы, предустановленных волею первого двигателя, как Леонардо — на языке механики — именует того, кого другие называют богом. Поэтому для Леонардо существует одна задача — понять мир, понять волю первого двигателя.

Сравнительно с несчастным Юлианом, современником гибели античных богов, Леонардо-да-Винчи, современник воскресших богов, — счастливый человек. Ему лично удалось восстановить в себе внутреннее равновесие, разрушенное в Юлиане христианской догмой, поделившей чувства и побуждения человеческие на поощряемые, терпимые и запретные. Но тот же Леонардо в изображении Мережковского — глубоко несчастливый человек. Он — бессильный и бесполезный человек в строительстве своей и чужой жизни, даже тех, кто ему был так дорог, как Монна Лиза.

Что же нужно еще человеку? На этот вопрос ответом служит третья часть трилогии. Ответ короткий. Нужно то, чего недоставало Леонардо да-Винчи. Нужно не только принять зло в мысли, но сродниться с ним в чувстве, приняв как неизбежную действенную силу. Примером для Мережковского служит Петр Великий, гениальный строитель новой русской истории, равно близкий и к добру и к злу не только в помысле, но и в деянии. При этом Мережковский не скрадывает исторической действительности: его Петр — «зверь» не только тогда, когда это нужно для спасения творимой им новой России (убийство сына). Нет, он способен быть зверем, когда ему это нужно вообще, и в этом его обаяние для Мережковского. Роман называется «Христос и Антихрист». Кто же Петр в глазах Мережковского: Христос или Антихрист? Этот вопрос ставил в недоумение многих. Но в действительности повода для недоразумений нет: не нужно говорить о частичном «или» — вот и все.

Петр не Христос или Антихрист. Он и Христос и Антихрист; в нем есть черты и того и другого — в одно и то же время. В этом гений Петра; в этом его обаяние — для Мережковского.

В этом и данное Мережковским художественное разрешение проблемы Ницше на трех примерах тысячелетней истории.

V. Укрепление эстетического индивидуализма в русской литературе.

Новые настроения на первых порах оказались слишком чуждыми русскому обществу, русской литературе, выросшей, по словам Достоевского, из «Шинели» Гоголя с ее жалением человека. А тут «падающего подтолкни», и о Цезаре Борджиа — прочти у Мережковского с чувством любования... На первых порах это были чуждые русскому читателю настроения и чуждые люди, встреченные веселым пренебрежением и смехом.

Но представители нового не были уничтожены читательской смешливостью. Они упорно вели осаду ультра-реалистического читателя, влюбленного в правду и справедливость.

Помогло неожиданное обстоятельство — революция 1905 года и последовавшая реакция. Революция, совершившаяся в общественной жизни, возбудила интерес к революционерам в области литературы и искусства. Их стали слушать — уже не смеясь, а затем с восторженным вниманием. Произошел перелом настроений. Политика перестала быть религией верхов читательской массы, как это было до 1905 г. Развернувшаяся революция дала результаты, не пропорциональные надеждам, возлагавшимся на нее, и вызвала разочарование. А затем с наступлением реакции образовался хаос в жизни в душах, которого не ожидали и не мыслили возможным. Как было не поверить новым людям, презиравшим и политику и все традиционные ценности жизни!

В конце концов произошла литературно-художественная революция: у реалистов был отнят кредит — «вера» и вручен новым людям, бывшим «декадентам».

Произошло почти мгновенное освобождение от опеки «малого разума». Самый термин: мировоззрение сменился другим: мироощущение. До 1905 г. презрительным казалось не иметь общего мировоззрения, по крайней мере, в области политической и социальной жизни. После 1905 г. стало столь же презрительным иметь и руководиться какой-бы то ни было общей идеей. Мир ощущался и оценивался только чувством, только — «большим разумом» Ницше. Отражением этого нового отношения к жизни явился своеобразный импрессионизм. Жизнь в восприятии живущих была разменена на отдельные «миги», и только эти миги и были признаны предметом, достойным внимания художников. В. Брюсов создал целую теорию «мигов».

Автор Заратустры, как известно, очень боялся вульгаризации доктрин своего пророка. Ницше предназначал их не для многих, а для единиц, для исключительных людей, которым, по выражению самого Ницше, «позволено» дерзновение. Он говорил: «Благодаря счастливым открытиям, можно воспитать великую личность совершенно иначе и гораздо выше, чем она воспитывалась до сих пор» («Мы филологи»). В действительности кандидатов на исключительность оказалось до неожиданности много. Появились в литературе и искусстве бесчисленные «гении без портфеля», если воспользоваться красочным термином Г. Сенкевича. Началась литературная жизнь «без догмата», по его же знаменитому определению в романе того же заглавия.

Смысл жизни определялся короче всего именно этой частицей: «без». Без чего-нибудь, что до сих пор считалось чрезвычайно важным в истории человеческой культуры, или вообще без всего.

Свергнуто было и другое иго—власть морального чувства, без которой не мыслилась «героическая» русская литература, как любил ее называть Венгеров. Наступила пора общедоступного сверхчеловеческого индивидуализма, аморализма и имморализма, с тем опрощением, которое нам так свойственно. Поэты почувствовали себя зверями, коим

ничто звериное не чуждо, и, удрученные тем, что это желанное «звериное» в них «пленено» ложно направленной культурой, голосили как умели об этом, в лице Ф. Сологуба:

Мы:—плененные звери,
Голосим, как умеем.

«Очарование зла», утвержденное в числе первых боевых формул боевым художественным органом «Мир Искусства», сделалось надолго своего рода догматом для писателей и поэтов, строителей «новой культуры» (А. Бенуа).

Борьба с историческим злом должна быть прекращена. Ошибка исторической культуры должна быть исправлена. Новое—совсем не по «форме» только: то новое, что принесло с собой новое направление в литературе и искусстве,—формулировал впоследствии Игорь Северянин:

Долго со злом мы боролись,
Отдых найден в Аполлоне.

Разница была только в оттенках. Одни, как В. Брюсов, эклектически соблюдали равновесие и склонялись к аморализму:

Хочу, чтоб всюду плавала свободная ладья,
И господа и дьявола хочу прославить я.

Другие, как Сологуб, колебались, но принимали иммморализм, который должен был спасти тех, кто в бурном море жизни попал на «корабль» общечеловеческой культуры:

Отец мой Дьявол,
Спаси, помилуй,—я тону.

И «отец-дьявол», заступивший исторически место «бога-отца», внимал сыну-поэту, посылал ему спасительную индивидуалистическую «ладью» и вызывал сыновнюю благодарность, клятву в верности и обещание, всех «соблазняя, соблазнить».

Общность настроений доходила до тождественности аллегорий: и у Сологуба—ладья, и у Брюсова—ладья.

Мотивы надолго стали характерными.

VI. Театрализация жизни и творчества.

Какую роль играла здесь искренность, желание на самом деле дать волю каждому своему чувству, каждому душевному движению? Чрезвычайно трудно дать какой-бы то ни было ответ на подобный вопрос—все равно утвердительный или отрицательный. И в литературе, и в художестве установилось «искусство лжи»,—в точности по заповеди О. Уайльда.

Мы уже приводили автохарактеристику раннего В. Брюсова, из которой явствовало, что для него ценны только «сочетанья слов» без всякого отношения к тому, что в традиционной русской литературе именовалось правдой-истиной и правдой-справедливостью. В полном соответствии с этим находится и характеристика К. Бальмонта, любовно данная ему В. Брюсовым:

. . . . . я в тебе люблю,
Что весь ты ложь.

Повидимому, нельзя себе представить более резкий поворот в исканиях и настроениях русской литературы. Вчера — пламенная искательница точной, самой точной и наиточнейшей правды; сегодня приемлющая ложь и «сочетанья слов». Объясняется это новым искательским принципом, в силу которого ради полного выявления личности в искусстве допускались не только «лики», т. е. то, что обнаруживает основные, прочные настроения автора, но и «личины» мгновенных настроений, надетые на себя на срок того же мгновения, в целях искания самого себя. Не приходилось удивляться этому сочетанию слов: с одной стороны—личина, с другой стороны—искание самого себя. В действительности это не было так странно, если принять в расчет гейневское отождествление «веры» и «кредита».

Одной из тягчайших особенностей культуры является факт, что душа человека — своего рода музей переживаний. Здесь и переживания, обязанные своим существованием современной действительности; здесь и переживания, оста-

вшиеся от предыдущих веков, переданные по наследству придавленные, но не уничтоженные культурой.

Самым простым способом освободиться от связанных с этим внутренних колебаний было, конечно, сложить в одну сумму все переживания, свойственные человечеству от времен первобытной культуры до современной цивилизации. Здесь не может быть ошибки, раз все сложено и ничего не исключено. При таких условиях «соприкасание» с истиной было, конечно, более обеспечено, чем при реализме и культе единой правды и прочной убежденности. Нельзя — очевидно — не соприкоснуться с истиной в своих переживаниях, раз в них все дано: если не в качестве «ликов», оправданных сознанием, то в качестве «личин», надетых на себя на мгновение в силу голоса подсознательного.

Таким образом, «личина» не была чистой игрой в маскарад; «личина» в искусстве и литературе была средством усилить переживание, неуловимое или подавленное, но, быть может, содержащее истину, до степени отчетливого и законченного. Этим путем искали истину. Пшибышевский мог печатно заявить, что современный человек желал бы гармонично совместить веру в Шарко («лик») и веру в божественность одержания духами, свойственную дикарям («личина»).

Писатели превратились в пишущих лицедеев, а литература стала любительской писательской сценой. Везде была «игра». Это до такой степени вошло в русские литературные нравы, что была сделана попытка «театрализацию» жизни возвести в основной принцип поведения (Н. Евреинов). Предполагалось, что всякий человек не хочет ничего иного, кроме как играть какую-нибудь роль, отдаваясь на волю чувств. В этом — призвание человека: не правда, а театральное представление — «театр для себя» самого. Так и была озаглавлена книга, возводившая театральность в основной принцип жизни (Н. Евреинов)[1].

---

[1]) См. приложение.

VII. Любовь в новом освещении поэтов.

Ниспровержение этического чувства, развенчание «малого разума» и увенчание «большого разума» (тела) с особой силой и красочностью отразились на вековечной теме художественной литературы—любви полов.

Как мы видели, в истории литературных настроений дарвинистическая мысль отразилась так, как вещи отражаются в кривом зеркале. Со всей подробностью, со всеми деталями, но не очень похоже на оригинал.

Как же отразилась в литературе та огромная сила, которая, по Дарвину, обусловила «половой подбор» и, вместе с «естественным отбором» наиболее приспособленных, создала мир таким, как он есть? Нашла ли эта сила—половое влечение—в мире художественной литературы то признание, которое отвечает ее роли в живой природе?—Достаточно поставить этот вопрос, чтобы ответа на него не потребовалось. Как известно, половое влечение было не только признано законным—поэтами, но признано единственно законным и исчерпывающим все понятие о человеческой любви.

Зоологом и в то же время евангелистом специально этого освобождения от оков «малого разума» был Пшибышевский, натуралистически озаглавивший одно из своих крупнейших произведений «Homo sapiens»,—с многократным повторением терминов «половой подбор» и «новый половой подбор». Произошла та вульгаризация, которой так боялся Заратустра, трактуя тему о сладострастии. Любовь сполна и бесповоротно заменилась сладострастием. И в этой области предстояло выразить свою личность.

Что ницшеанско-уайльдовские доктрины по существу представляли насилие над непосредственными переживаниями, это нигде не было так ясно, как при разработке «проблемы пола».

Как ни властно половое чувство, оно не свободно от элементов дисгармоничного. Прозрачное, очаровательное в начальной стадии, оно требовало в какой-то момент бестиального сближения, общего всему живому миру. И это не было безразлично эстетическому чувству. И у бесстраст-

ного Леонардо да-Винчи в XV веке, и у захваченного во власть эротических влечений Мопассана в конце XIX века отмечается один и тот же факт—наличие диссонанса в половом чувстве.

Но если есть диссонанс, значит, его не должно быть. Нужно не только примириться с властью полового чувства, но нужно заставить себя почувствовать, что оно прекрасно. Сила создает право—в политике, сила создает красоту—в жизни. Половое чувство непреодолимо могуче; следовательно, оно—эстетично. Половые органы безобразны, утверждает, напр., Леонардо да-Винчи. Это—ошибка в зрительном восприятии, которую нужно исправить. И эту ошибку на самом деле исправляли поэты. По свидетельству Вейнингера, немецкие поэты писали стихотворения, воспевая половые органы.

Конечно, это не предел возможного. Историки нравов отмечают, что в эпоху Возрождения половые признаки усиленно подчеркивались в костюмах, не исключая мужских костюмов. При этом в женских подчеркивались так называемые вторичные половые признакя, а в мужских—первичные. В XIX—XX веке этого не случилось. Но все, что могли сделать поэты и художники, без содействия портных, было сделано. Установился тот культ бестиальности в половой сфере, который заставил Г. Сенкевича с гадливостью бросить слово «случка» (ruja), вызвавшее целую бурю против Сенкевича среди «Молодой Польши».

Интерес к половым вопросам вызвал появление ученых трактатов на ту же тему. И эти трактаты казались насыщенными поэзией, по сравнению с тем, что исповедывали беллетристы и поэты.

Беллетристы и поэты верили только в одно: «пожар плоти». Ученые авторы доказывали, что «пожар плоти» только начальный этап в психологии человеческой любви, изжитый уже на «самых низших» ступенях, когда произошло—по выражению одного из ученых—«счастливейшее и величайшее событие» в человеческой истории—«отрешение человека от голого инстинкта» (И. Блох. Половая жизнь нашего времени).

При этом оказалось, что факторы, обусловившие это «счастливейшее и величайшее событие», те самые, которые

потребовалось обесценить в интересах освобождения человека по Ницше-Уайльду. Этими факторами были: «Прогрессирующая психическая утонченность и дифференциация человеческого типа; перевес интеллекта и чувства над грубой силой; изменение социального отношения между мужчиной и женщиной под влиянием экономических условий или религиозных и моральных идей; уважение к личности; обеспечение удовлетворения настоятельных житейских нужд и поднятие и усложнение в силу этого половой жизни; влияние стремления к идеальной красоте в психическом и моральном смысле» (Блок).

В результате «высшие чувственные тоны ощущений стали выступать все более и более явственно. Элементарные влечения связались с ощущениями наслаждения и отвращения, как душевными реакциями... из голого вожделения, чисто инстинктивного влечения.. развивалась любовь, сущность которой составляет тесное соединение физических ощущений с чувствами и мыслями, со всем духовно-эмоциональным бытием человека».

Выводы, к которым приходили ученые относительно результатов этой эволюции, были насыщены почти поэзией, отвергнутой поэтами. «Любовь есть результат всех успехов человеческой деятельности во всех областях и во всех направлениях... Любовный язык нашего времени есть сжатое выражение всего человеческого прогресса. Разница между животной похотью и возвышенным чувством любви в точности соответствует расстоянию, отделяющему первобытного человека, выделывающего себе из кремней кое-какие неуклюжие орудия, от культурного человека, делающего силы природы своими слугами при помощи бесчисленных машин».

Вместо этих дифирамбов со стороны ученых, беллетристы и поэты, люди непосредственного чувства—по обычному представлению, слагали иные дифирамбы. Поэт В. Брюсов в сборнике избраннейших стихотворений своих помещал стихотворения, которые были посвящены... проституткам... и любви. Вот стихотворение, озаглавленное «Любовь»:

Любовь находит черной тучей.
Молись, познав ее приход.

Не отдавай души упорству,
Не уклоняйся, но покорствуй
И кто б ни подал кубок жгучий,—
В нем дар таинственных высот.

Почему нужно все-таки «молиться», об этом мы узнаем потом.

Одной из своих героинь тот же В. Брюсов влагал следующие задушевные мысли, занесенные ею в дневник:

«Мне говорят, что я красива и что красота обязывает. Но я не таю своей красоты, как скупец, как скряга. Любуйтесь мною, берите мою красоту. Кому я отказывала из тех, кто искренне добивался обладать мною?»

Это был долг чести, установленный «проблемой пола». Героиня В. Брюсова, как женщина безупречная, с точки зрения тогдашних литературных настроений, на самом деле, никому не хотела и не должна была отказывать, кто «искренне» добивался «обладать» ею.

Психология героини В. Брюсова гармонировала с мечтами тех, кто «добивался», в изображении другого тогдашнего авторитета по части «проблемы пола»,—М. Арцыбашева.

«Смутно, но радостно рисовалась перед ним новая жизнь на свободе. Грезились молодые, белокурые, чернокудрые нежные женщины, к которым он подходит, как пчела к цветку, легко и радостно, без страха выпивая наслаждение и уходя дальше, вольный, как ветер в поле».

Это, конечно,—мечта, но мечта, строго согласованная с текстом из Заратустры:

«Сладострастие: невинно и свободно оно для свободных сердец, счастье рая на земле, благодарный избыток будущего над настоящим».

«Сладострастие: это сладкий яд лишь для увядших, для тех же, у кого воля льва, это — великое сердечное подкрепление, вино из вин, благоговейно сбереженное». (Так говорил Заратустра. Часть третья. «О трояком зле»).

И литература знала таких настоящих людей с «волей льва»—по Заратустре. Таким был Санин того же Арцыбашева, с чистым сердцем признававший за собою право на изнасилование. Он был настолько светел и ясен душой, что, встретив на другой день изнасилованную им девушку,

ласково упрекал ее за то, что она не умеет быть счастливой, когда «вчера было так хорошо».

Как видит читатель, Ницше набросал по-немецки эскиз; автор Санина дал — по готовому эскизу, — русское красочное полотно. И оно не было отвергнуто на духовной родине Санина — было переведено на немецкий язык и имело шумный успех.

Приблизительно в том же роде «проблему пола» толковали и другие беллетристы, не исключая прославленных, вроде Ф. Сологуба.

Потом неожиданно наступила полоса душевной удрученности; героини мешали подходить к ним, «как пчелка к цветку». Тогда страницы М. Арцыбашева («У последней черты», ч. 1) запестрели такими деталями («Земля» сборник четвертый 1910):

..... стискивая зубы от желания, сказал Михайлов... (стр. 179)

..... стиснув зубы, Михайлов схватил женщину в объятия, грубо без слов, как звери хватают свою лукавую самку (стр. 207).

..... Михайлов застонал, как зверь (стр. 208).

..... оскаливая белые, как у волка, широкие зубы, блеснувшие даже в сумерках (стр. 220).

..... Ему хотелось оскорбить ее, обидеть, сорвать ту жгучую физическую злобу, от которой дрожало все тело и судорожно стискивались зубы (стр. 243).

..... грубо тащил на траву. Какой-то стон вырвался из его сцепленных зубов (стр. 245).

..... широкий подбородок его почти с яростью сжал твердые, крупные зубы. И в этом движении было что-то звериное (стр. 219).

..... холодное, звериное чувство с ужасающей силой охватило его сильное, крепкое тело (стр. 219).

..... У него темнело в глазах и была ярость, что у зверя вырвали полузадушенную добычу (стр. 178).

.... Злоба, доходящая до ненависти к ней, охватила его. Растерянно, страдая от желания ударить ее, схватить, смять и швырнуть на траву... (стр. 197).

..... Какая-то зверская сила толкнула Михайлова. Он быстро кинулся к ней, сорвал и куда-то бросил шарф, грубо... с бешеной яростью рвал платье (стр. 201).

*

..... И он, сдерживая желание схватить ее, повалить... (стр. 242).
..... сгибал...грубо тащил на траву... (стр. 245).
..... он схватил... смял, бросил на траву (стр. 245).

Получился настоящий «миллион терзаний» — вместо рая на земле, опрометчиво обещанного Заратустрой.

Существовал в литературе только один оазис любви, где не было речи о сцепленных зубах. Это — область любви между представителями одного и того же пола. Здесь не рвали, не хватали, не мяли, не швыряли. Как раз наоборот. Здесь любовь была нежна, утонченна, почти сантиментальна.

Эта любовь была «картонным домиком», требовавшим тонкого бережения, и этому чувству отвечал «Картонный домик» поэта, подлинного поэта, — М. Кузмина.

Впоследствии, уже во времена эго-футуризма, наметилось резко отрицательное отношение ко всякого рода эротике. Как-будто наступило некоторое оздоровление. Но только «как-будто». На смену одной чудовищности пришла немедленно другая. Объявлена была ненависть к женщине и одновременно преподаны в стихах соответственные правила поведения:

Ни тот, ни та Тебе, Единый,
Тебе — прозрачный Моноплан,
Но если возгоришь звериным,
Онан.

Очевидно, об оздоровлении чувства и мысли еще не могло быть речи. Просто на смену одной чудовищности пришла другая. В этом только и заключалась новая «фаза».

VIII. Поражение Заратустры в области критицизма.

Казалось, Заратустра больше, чем победил, в Ницшевском призыве подчиниться голосу «большого разума». В этой области, несомненно, победил.

Но и только в этой области. В остальном потерпел поражение.

Власть Заратустры оборвалась на попытке вытравить у своих учеников внутреннюю тягу к потустороннему миру. Этот призыв не вызвал сочувственного отклика со стороны тех, кто слушал его с раскрытой душой, пока он проповедывал отреченье от борьбы со злом и от логической стройности мысли. Оно и понятно. Заратустра предпринял рискованную войну по образу тех государств, которые одновременно борются и с соседом справа и с соседом слева. Ведь Заратустра именно так и поступил. Он объявил войну одновременно и «потустороннему миру» и «малому разуму». Это было несомненной ошибкой. Ведь осмеять этого единственно возможного союзника в борьбе с потусторонним миром, как это сделал Ницше, и провозгласить, как это сделал Уайльд, свободу всякому душевному движению, всякой мысли, это значит предрешить исход борьбы. Победа непременно будет на стороне потустороннего мира. Ибо нет ничего естественнее для человеческой мысли, не скованной дисциплиною логики, как готовность признать потусторонний мир безусловно существующим.

Дисгармония, мучительная дисгармония издавна тяготит человека — не только в сфере этического чувства. Такую же дисгармонию издавна испытывал человек и в области чистого мышления. О чем-бы он ни начинал мыслить, всегда, в попытках создать гармонию между собой и миром, он натыкался на противоречие. Были построены десятки философских систем, обещавших освобождение от этой дисгармонии мысли, и все были одинаково безрезультатны. Некоторое время в них верили, верили в их полноту и содержательность. Но человеческую мысль, требовательную, сторожкую и пытливую, как совесть, нельзя надолго обмануть иллюзией. Прорехи всех философских систем становились в конце концов очевидными, и одна за другой философские системы попадали в архив истории человеческой культуры. Универсальный мыслитель XIX века, теперь так «огромно» забытый, — Г. Спенсер с большой убедительностью показал в своих «Основных началах», что ни о чем: ни о пространстве, ни о времени, ни о материи, ни о силе, ни о боге, решительно ни о каких основных «началах» человек не может сделать никаких допущений, свободных от внутреннего противоречия; если

сделать два допущения, взаимно противоположные, казалось бы, исчерпывающие всё, что возможно думать по данному вопросу, то оба оказываются равноценными, т. е. совершенно неприемлемыми. Диагноз безнадежный. Однако, одновременно с безнадежным диагнозом отыскался надежный метод лечения. Этот метод указали позитивисты.

Это не были философы в обычном смысле этого слова. Это были своего рода аскеты. Как христианские аскеты, уверившиеся в тщете и бессилии человеческой мысли, запрещали своим адептам это бесполезное и соблазнительное суемудрие, так и аскеты позитивизма не запрещали, но настоятельно советовали не заниматься суемудрием и даже не пытаться мыслить ничего вне установления отношений между вещами в том ограниченном мире, который доступен нашим внешним чувствам и органам восприятия. Требовалось держать свое познавательное стремление в состоянии полуголода — полу-утоления. Утверждалось, что за пределы относительного знания нашей мысли не дано проникнуть, да и в самых словах «абсолютная истина» нет никакого смысла, с точки зрения интеллектуальной природы человека.

Легко это было сказать, но не легко выполнить. По существу, это лечение одной муки другой. Дисгармония мысли мучительна, но и позитивный аскетизм в области мышления был тоже бременем неудобоносимым. Если есть что-либо несвойственное человеческой душе, духу, то это — возможность примириться с тем, что ему доступно познание только в области чувственного опыта. Существует внутренняя непоколебимая уверенность, что это не так. Уйти от этой обаятельной уверенности там внутри нашего духа можно только путем героической дисциплины, которой и требовала положительная философия, при помощи «малого разума».

Но если он осмеян и отвергнут?

Как тогда лечить тоску по гармонии в самом себе, в своей мысли, в своем непосредственном восприятии? Да так же, как и в области этического чувства. Признать всякое внутреннее движение равно законным и равноценным: всему свобода и всему простор. Конечно, против этого восстает логика, созданная усилиями тысячелетней мысли; она вмешивается в наши восприятия, контролирует их и

сортирует на пшеницу и плевелы. Она вмешивается в наше восприятие движения солнца вокруг земли и заставляет мыслить как раз наоборот. И это только один из бесчисленных примеров властной опеки со стороны логики над нашим духом... Но где право ее на этот контроль — с точки зрения учеников Заратустры, посмеявшихся над «малым разумом»? Пока можно было верить, что мироздание обусловлено чьей-то высшей разумной силой, можно было, по аналогии, признавать и опеку разума человека, созданного по образу и по подобию божию. Но разумной силы в мироздании не оказалось; все образуется стихийно и механически-самопроизвольно, без какой-либо руководящей идеи... Что, если трезво посмотреть и внутри себя и принять всякое движение своей мысли как естественное, а потому законное — и в отношении потустороннего мира, вопреки самому Заратустре? Ведь наша душа настоящая бездна: малый разум останавливает внимание только на том, что выплыло на дневную поверхность из глубины души, и оставляет без внимания все то, что еще не всплыло, что еще остается в глубинах? Что, если именно там, в глубинах, и есть то, что представляет гармонизирующее начало?

Если не надо никакой опеки со стороны бессильной этики в области чувства, то так же верно, что нет никакой надобности и в какой бы то ни было опеке в области мысли. Не нужна одна и не нужна другая — в равной мере и степени. Человек свободен, и всему, что в нем живет, полная свобода. Но тогда свобода и тому темному чувству, которое ищет бытие и там, где кончается наше чувственное познание, где кончается вещественный мир.

Настало время «тайн», которые начинаются с прописной буквы.

IX. Культ подсознательного.

«Тайна» — от этого кошмарного слова нельзя было отделаться. Везде была «тайна» и все было «тайной»; на всех устах была «тайна».

Ответить темному чувству, враждебному «малому разуму», стало задачей сначала символизма, а потом и кубофутуризма. Требовалось установить литературное и художественное общение с непостижным миром. Само собою разумеется, что говорить об этом мире в реалистически-конкретных образах, заостренными линиями, уточненными словами невозможно. Понадобились туманные образы, смутные линии, загадочные слова. Они были условными намеками — символами, за которыми скрывался принимаемый, но недоступный «малому разуму» мир. Оставалось только научиться чувствовать и понимать эти намеки.

Эта полоса настроений в литературе и искусстве почти невероятна, когда о ней приходится говорить post factum, и даже при текстуальных доказательствах нельзя быть уверенным, что изложение не будет заподозрено в недостатке объективности. Начнем поэтому с последних тайнозрителей — кубистов (ни у кого нет таких откровенных признаний о своих художественных переживаниях).

Был найден источник близости к тайнам мира, источник настоящего вдохновения и красоты. Это — игра случайности, игра слепых возможностей, далеких от всякой связи с работой человеческой мысли. Художники заклеивали еще сырую работу бумагой; сорвавши ее на другой день, они находили случайные, иногда красивые пятна и старались их использовать. Равным образом изучались случайные кляксы или пятна на сырых стенах (В. Марков. Принципы нового искусства). Конечно, то же самое делал когда-то Леонардо-да-Винчи. И в этом, конечно, есть свой raison d'être: пятна могут быть на самом деле интересны по очертаниям. Но Леонардо-да-Винчи делал не только это: изучение пятен не было для него «принципом нового искусства». А русские художники на рубеже XIX — XX веков вглядывались в случайную красоту потому, что в ней, только в ней искали руководящих указаний.

Возник своего рода культ случайности.

«Случайность открывает целые миры и рождает чудеса... В нашей жизни много случайного... и принципы случайного применяются гораздо чаще и охотнее, чем публика об этом подозревает. Я знаю многих художников, которые

мажут по холсту, как им бог на душу положит, а потом только ловят из этого хаоса то, что кажется им наиболее удачным и, в зависимости от силы фантазии, подчиняют все своему желанию (В. Марков. «Принципы нового искусства»).

Чтобы не было сомнения, что именно ценится в этих возможностях, цитируемый автор энергично подчеркивает, что «принцип случайного» в чистом виде опирается на воздействие «совершенно слепых, посторонних влияний».

Но ведь это значит отдать себя и свою душу на волю случайности. Ну так что ж! Это-то и хорошо. Чем больше игры случайности в душе, тем лучше. Ибо так велит красота. Тоже слепая и тоже случайная, заложенная в случайностях психики человеческой. По словам цитированного автора, который чрезвычайно сжато и отчетливо определил сущность новейших дерзаний «свободного творчества», источник особой красоты в тайниках человеческой души не в сознательном, а именно в бессознательных движениях руки и мысли художника.

«Так хорошо, так радостно,—говорит он,—выпустить душу на волю, рисовать и работать, полагаясь на счастье, не стесняя себя никакими законами и правилами, и итти слепо, без цели, итти в неизвестное, всецело отдавшись свободному исполнению, и расшвырять, разметать все завоевания, все наши quasi-ценности» (логической мысли).

Попробуйте только вдуматься «малым разумом« в эти художественные каноны. Художнику не жалко своего труда (правда, он «мажет по холсту, как бог на душу положит»); он заклеивает написанное бумагой и ждет—не улучшится ли от этого написанное им самим, не выиграет ли от этого картина в своей значительности. Поистине невероятно!

В литературе было то же, хотя и не в таких резких и анекдотических формах.

Писатели-художники были точно взволнованы обилием нахлынувших тайн подсознательного, а коллективный читатель казался в истинном восторге. Как-будто ему никогда не думалось, что он представляет такой сложный, загадочный аппарат, функционирующий подсознательно. Кто не знает

мольеровского Журдена, который был поражен тем, что всю свою жизнь говорил «прозой», т. е. чем-то ученым, занесенным в номенклатуру теории словесности? Коллективный читатель лет 20—30 тому назад оказался в положении мольеровского героя. Он жил и думал, ему жилось и думалось даже тогда, когда не хотелось. Но ничего особенного в этом не было. И вдруг этот читатель узнал, что ему доступно подсознательное мышление. До сих пор он знал, что нечто такое бывало не с ним, а с Вольтером, сочинившим во сне целую песнь «Генриады».

Новооткрытая чудесная способность была использована до конца. И литература и искусство занялись улавливанием этого подсознательного в печатные строки, в красочные пятна и линии.

Вовсе не нужно было, чтобы подмеченное настроение было прочным и устойчивым, таким, которое было неизгладимо вырублено «на скрижалях души». Как раз наоборот. Именно эти прочные настроения, определяющие «личину», могли быть наиболее сомнительными и обусловлены привычкой, давлением вековечной культуры, дисциплиной мысли и чувства. Особую прелесть и особую надежду внушали другие явления: настроения минуты, мгновения, когда хотелось «невозможного» (предполагалось, что это и есть голос подсознательного, настоящего влечения, не заглушенного привычной, культурной дисциплиной мысли и чувства), когда хотелось или думалось без определенного и ясного сознания. Именно к этим настроениям и нужно было прислушаться и уловить их: кто знает, быть может, здесь-то и кроется дорога к гармонии человеческой души; здесь-то и скрыто подлинное, истинное в человеческой душе. Отсюда вырос своеобразный импрессионизм в литературе, культивировавший всякое мгновенное переживание. Литература превратилась в ряд опытов с подсознательным. Стремились дать волю каждому своему чувству, дать осуществление каждой своей мысли по формуле уайльдовского героя. Были поэты, которые свято относились к каждому написанному слову, не считая себя в праве исправлять то, что создалось в минуту возбуждения, в минуту удаления от самоконтроля и самокритики. Были критики, которые давали волю своей мысли итти до

любых пределов, и если в минуту возбуждения оказывалось, что мысль ушла за пределы того, что признавал истинным сам пишущий, это не было дефектом. Это было правом подсознательного «я» на самопроявление. Нам пришлось лично слышать такое признание от одного из ныне забытых критиков.

Это было улавливанием самого себя в момент освобождения от самоконтроля. В буквальном смысле слова писали, как пишется, хотели думать, как думается, и полагали, что это исполнимо и возможно.

Ясность мысли была вычеркнута из каталога литературных ценностей. Чтобы вернуть ей права понадобилось впоследствии написать целый манифест, причем старая литературная «ясность» была переименована в новый литературный «кларизм» (М. Кузмин).

По аналогии с художниками, которые мазали по холсту в расчете «на счастье», которое сделает из хаоса красок нечто содержательное, в поэзии соединялись воедино слова без всякого намека на смысл, в расчете тоже на счастье, тоже в надежде, что из этого что-нибудь выйдет. Таким было знаменитое стихотворение В. Брюсова, весело и заразительно вышученное Вл. Соловьевым:

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.
Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине.

По поводу этого набора слов, соединенных между собою «на счастье», нужно оговориться, что оно своими звуками, полусонно вычерченными фиолетовой рукой и потому видимыми, находилось, вероятно, в связи с одной из «тайн», тогда впервые открывшихся поэтам. У «избранных» людей с особой впечатлительностью, у поэтов, налицо оказалось таинственное сродство между звуковыми и цветными ощущениями.

«Цветные звуки». Это был счастливый, казалось, прорыв в глубину сокровенного. Прорыв, однако, никуда не привел и ничего сокровенного не раскрыл. А затем оказалось,

что представители «малого разума» тоже знают и притом ранее поэтов об окрашенности звуков у отдельных особей; и не только знают, но нашли для этой редкой аномалии психо-физиологическое объяснение (В. Вундт). В конце концов цветные звуки в поэзии перестали быть торжеством поэтов.

Как и в других случаях, В. Брюсов довел свою одаренность отдаваться «сочетаниям слов» до чрезмерности. Для других существовал цвет звуков; он увидел их очертания, как увидел и тень несозданных созданий. Вл. Соловьев очень весело вышутил и эти звуки и эти тени, заразив своей веселостью, повидимому, самого автора, который впоследствии это нашумевшее стихотворение исключил из сборника избранных произведений.

X. Источники нового глубинного постижения.

«Ищите и обрящете». Нашлись и ученые руководители к отысканию скрытой от малого разума истины.

Для этого пришлось спуститься на несколько ступенек в глубь культуры — в средневековье накануне Возрождения. Об этом завоевании мысли, благодаря В. Брюсову и В. Иванову, навсегда — нужно думать — сохранятся памятники в русской поэзии. Найден, был «Арбалет Магии» Корнелия Агриппы. Найден изучен все тем же В. Брюсовым и истолкован им же для людей, менее утонченных духом. В числе таковых оказался Вяч. Иванов, по его собственному указанию. Только при помощи В. Брюсова, он усвоил себе магические тайны, добытые самострелом-арбалетом Корнелия Агриппы. Об этой заслуге В. Брюсова перед всем миром искренно и торжественно возвестил сам В. Иванов в специальной оде:

Строки Валерию Брюсову, открывшему мне эру Офиеля, по учению Агриппы.

О Тайн ключарь, проникший руны
Где звезд предначертан устав, —

С моими властию сочетав
Свои магические струны,
Ты стал мне друг и брат. Судьбе
Завет глухой я завещаю,
И музы темной посвящаю
Прозренья — зрящему тебе.

В чем дело и что такое «эра Офиеля, по учению Агриппы», разъясняет эпиграф к приведенному восторженному восьмистишию:

Есть семь мировых кормчих, коим повелел бог видеть всю сию громаду вселенной; их же светила зримые и имена на языке небесном суть: Аратрон, Бефор, Фалег, Ох, Хагиф, Офиель, Филь. И правительствует каждый лет 490. Владычествовал Бефор от 60 г. до Рождества Слова по 430 г.; ему наследовал Фалег до 920 г.; Фалегу — Ох до 1410 г. Хагиф царствует по 1900 г.; оттоле Офиель.

Корнелий Агриппа (Arbalet de Magia, aph. XVI).

Последствия этого откровения были чрезвычайны. Благодаря «зрящему» В. Брюсову и «прозревшему» В. Иванову, все узнали, что в истории мира решающее значение имеют семьдесят седмин евангельских; в каждом историческом периоде ровно 490 лет. И вот близится конец; начиная с 1900 года, мир вступил в эру Офиеля, шестого небесного державства, за которым будет еще только одна последняя эра: эра Филя.

Таким образом все узнали то, что было скрыто от научной астрономии. По рунам, где звезд предначертан устав, было дознано, что современному миру осталось существовать каких-нибудь 956 лет. А затем — конец.

Какие пути познания стали дороги поэтам, ключарям тайн, мы видели по восторженной оде Вяч. Иванова. О том же мы узнаем из не менее восторженной оды, в пифагорейском стиле, написанной самим В. Брюсовым и обращенной к «Числам»:

Числа.

Мечтатели, сибиллы и пророки,
Дорогами запретными для мысли,
Проникли — вне сознания — далеко,
Туда, где светят царственные числа.

. . . .

Вам поклоняюсь, вас желаю, числа!
Свободные, бесплотные, как тени,
Вы радугой связующей повисли
К раздумиям с вершины вдохновенья!

Ценны были «дороги запретные для мысли», проникающие именно поэтому «вне сознания — далеко».

Были найдены и другие методы постижения, ради которых символистам пришлось отступить еще дальше — в пределы первобытной культуры. Учителем поэтов, писателей и художников XIX — XX века оказался дикарь (в буквальном смысле), мироощущение которого наиболее случайно. Это очень хорошо выразил впоследствии один из представителей новейшего искусства: «Там, где кончается реальное, осязательное, там начинается другой мир — мир неизведанной тайны, мир божества... Первобытному человеку была дана возможность подойти к этой грани, где он интуитивно улавливал какую-нибудь черточку божества и возвращался обратно, как счастливый ребенок».

И вот слово «дикарь» начало пополняться лирическим содержанием. За ним грезились безграничные дали, обещающие затмить все сказочные приобретения культуры XIX — XX века.

Как известно, во времена первобытной культуры «счастливый ребенок» не ограничивался тем, что сам входил в общение с божеством, но имел еще особых специалистов по этой надобности в лице жрецов-колдунов. Во времена культуры XIX—XX века оказалось то же самое: и сам читатель беспрепятственно входил в общение с надмирным бытием при помощи подсознательных элементов своей души и имел для этого сугубейших специалистов в лице поэтов и художников, провозвестников неведомой красоты.

Были найдены состояния, которые на самом деле благоприятствовали общению с тайнами мира. Опять-таки в точности по данным этнологии: те же, что культивировал «счастливый ребенок» — дикарь.

Трудно верить, в какое соревнование вступили с «счастливыми детьми». XIX — XX век был объявлен необычно благоприятным для уловления мистических тайн мира, потому что... люди этого периода почти сплошь неврастеники, страдают неврозами, а невроз окрыляет душу к полетам в надмирные сферы (Пшибышевский).

Не нужно пугаться неврозов, которые, в сущности, намечают тот путь, по которому пойдет развитие человече-

ского духа. Нет ничего страшного в ощущениях «мономана, страдающего психозом ужасных видений», ибо по большей части это — величественные откровения самого интимного и глубокого в человеческой душе; это — сверкающие молнии, которые бросают яркий, хотя и мгновенный свет в великое неведомое, в чужую страну бессознательного. Так утверждал тот же Пшибышевский.

Но, конечно, стократ были счастливее те, кого судьба одарила эпилепсией или сумасшествием. Эти были еще ближе к божеству (Шестов), почти совсем как «счастливый ребенок» — дикарь.

Правда, кое-что мешало в приближении к дикарю. Не хватало все-таки «объединяющей веры—веры в Шарко и веры в божественность одержимости бесами». Но в общем с этим можно было мириться. И без того многое было достигнуто в попытках хоть на мгновение слиться с миром нуменов, с миром всяческой тайны.

Настал почти золотой век в литературе и искусстве. Разница была только в отмеченных пустяках: у дикарей посредниками между людьми и божеством были колдуны, а в XIX — XX веке поэты и художники, сносившиеся с надмирным бытием, славившие экстаз и невроз, который «завтра будет считаться величайшим здоровьем».

Мы пропустили только один источник тайно-познания: половое чувство.

Мудрено ли, что при культе всяческого экстаза половое чувство, в своей психо-физиологической части, определяющее моменты экстатического состояния, привлекло острое внимание и поэтов и художников? Оно, конечно, должно было привлечь особое внимание и привлекло. Евангелие старого искания истины начиналось словами: «в начале было Слово». Евангелие нового приближения к истине начиналось у Пшибышевского словами: «в начале был пол». Тот же самый герой, что сокрушается у Пшибышевского об отсутствии прочного моста между психологией современников Шарко и психологией дикаря, говорит о своей «жажде по первобытным мистериям пола» и восклицает: «как иначе мог я удовлетворить эту отчаянную жажду, если не в творческом акте физиологического воспоминания о своих первых стадиях развития»...

Результатом была, как известно, «проблема пола» с самым чудовищным профанированием любви. Культивировалась чисто физиологическая сторона. «Чувственность» рассматривалась как эквивалент «духа», соприкоснувшегося с тайнами мира. Поэты славили «кубок жгучий» чувственного экстаза. При этом было совершенно безразлично, «кто бы ни подал» этот кубок, содержащий «дар таинственных высот». Проститутки перестали быть предметом жаления и грустного внимания, как у Гаршина и Чехова. Они стали «жрицами» завидной тайны, у которых можно и должно учиться, как у всяких учителей. У В. Брюсова есть ряд стихотворений, посвященных «Близким». И в числе этих близких находятся и Лейбниц и «жрица случайной любви». И Лейбниц и «жрица», купленная на улице, были одинаково учителями: у проститутки поэт искал и находил прозрения в тайну зачатий!...

Кроме соприкосновения с абсолютным бытием через «тайну зачатий» и экстаз чувственного возбуждения поэты открыли и другую дорогу — к тому же. Это была «тайна смерти». Как известно, поэты энергично воспевали смерть и ее красоту. Эта красота должна была открыться в момент нового соприкасания с абсолютным миром — через смерть.

Смерть являлась новым откровением об истине, ведомой когда-то «счастливому — ребенку» дикарю. Таким образом, человечество имело возможность войти в неведомое с двух сторон: через начало и через конец того, что называется человеческой жизнью. Мировая тайна оказалась угрожаемой со стороны поэтов. Прорыв к ней был открыт поэтами с двух противоположных сторон.

Ценились ново-открытые пути, однако, неодинаково. Второй путь — через смерть, казалось бы, самый ценный, ибо допускает пользование только единожды. Но в действительности поэты ценили больше путь многократного приближения через «пол»... Сколько смешного и нелепого говорилось на эти темы — и однократного и многократного прозрения в мировую тайну. Это почти юмористический материал — для забавного, но и грустного чтения.

Так было, и не было такого подвига, на который бы читатель не решился из жадности к прозрению, вновь открытому поэтами и художниками.

Казалось бы, вопрос о взаимоотношении форм и содержания определился с полной наглядностью. Налицо была смена руководящих идей и их трансформация. И в литературе и в искусстве с новыми формами явно пришло новое содержание, далекое и враждебное прежнему реалистическому разумению, в свою очередь враждебному ко всякой мистике и ко всяким попыткам уклониться от дисциплины научной логики.

Но происходила и продолжала происходить невероятная вещь. Гипноз предвзятой идеи, что происходит только борьба форм, продолжал действовать, создавая обоюдное недоразумение, о котором теперь трудно даже говорить в достаточно отчетливых формах.

В особенности наглядно недоразумение сказалось в мире искусства. Художники давно были во власти своих мистических настроений, рисовали и лепили под властью этих настроений, но продолжали не думать об этом и не догадываться об этом. В этом отношении будущий историк русской культуры начала XX века располагает чрезвычайно любопытным документом.

Это — отчет оффициального представителя русских художников на Лондонской выставке 1913 года. Он привез на выставку русские картины в полном убеждении, что это картины — как картины: обнаруживают большой талант у авторов, но никакой тенденции не заключают, так как авторы признают только вопросы формы. И вдруг оказалось, к его величайшему удивлению, что картины вызывают у английских посетителей выставки сенсацию как раз со стороны содержания. Это обстоятельство кажется почти забавным рассказчику, представителю русских художников, которых он, конечно, хорошо знал. Поэтому свой рассказ об английских зрителях на выставке он ведет с некоторой усмешкой в тоне... Вот этот любопытный документ о сумятице мысли, царившей среди представителей русского художественного мира.

«Русские художники занимают особое положение на выставке, прежде всего по тому впечатлению, какое они про-

изводят на широкую публику своей «экзотичностью», т. е. сильно выраженной в них национальностью, отличной от западных соседей. Из известных читателям «Аполлона» художников были представлены: Богаевский, Гончарова, гр. Комаровский, Ларионов, Петров-Водкин, Рерих, Сарьян, Стелецкий и Чурлянис... В общем эти художники понравились широкой публике несравненно больше французских и английских, то и дело слышались восторженные восклицания... Успех русских художников у толпы посетителей был такой, что начались даже лекции, тут же на выставке, о символике, оккультизме, спиритуализме и проч. тайных силах русских художников! Если принять во внимание, что эти лекции читались лицами, очень мало имеющими с искусством общего, но зато сильно искушенными в современной черной магии, то можно поверить их сказке о том, что в живописи наших художников видны отпечатки когтей апокалиптического зверя, и поэтому... час страшного суда близится...

«Надо здесь пояснить, что английские спириты любят основывать свои положения на Писаниях. Я был в большом затруднении, когда одна дама, узнав, что я собирал картины русских художников для этой выставки и написал краткое вступление к каталогу, обратилась ко мне, в виду предстоящих ее лекций, за некоторыми справками о том, к какому религиозному толку спиритов причисляют себя представленные русские художники, и о том, хорошо ли организованы в России общения с загробным миром?!! Кажется, в своем ответе я постарался оказаться более благовоспитанным, нежели ознакомленным с занимающими ее предметами». (Аполлон. Февраль, 1913 г.).

Со стороны, как известно, бывает видней, и потому английские впечатления от русской новейшей живописи, несомненно, любопытны. Но, конечно, ее особенности были легко видимы и без помощи сторонних людей.

XI. Утверждение явной мистики в литературе и искусствах.

1.

Быть может, читатель уже заметил ошибку. Лозунг Уайльда: дать свободу каждому душевному движению своему и «быть самим собой» содержит явно противоречивые задания. По существу нельзя удалиться больше от задачи быть «самим собой», как разменявши свою жизнь на миги, а свою личность—на лики и личины. Разве можно остаться самим собой во всякий «миг», при всякой «личине», при всяком внутреннем импульсе, никем и ничем не задержанном, несмотря на наличие у человека специального аппарата задерживающих центров, зачем-то созданного тою же природой? Ведь для того, чтобы быть самим собой, нужно предварительно стать самим собой, как сурово определил задачу современного человека насквозь пропитанный индивидуализмом Ибсен. Своего Пер-Гинта он сурово высмеял как раз за безудержную способность отдаться влечению каждой минуты, не становясь ничем определенным. А в лице грозного священника Бранда он дал и пояснение: стань кем хочешь, преступником иль праведником, но стань хоть кем-нибудь, и тогда—будь самим собой.

Ведь заповедям О. Уайльда следовали и следуют тысячи людей, живя от минуты к минуте, не сковывая себя ни этикой, ни опекой разума. Но, конечно, эта свобода в конце концов не для мыслителей, какими волей-неволей являются художники и поэты, как бы они ни сердились на «малый разум». Ибо у них и нет никакого иного средства заниматься своим ремеслом. Без «малого разума» можно ведь только молчать. Так и делали когда-то аскеты-молчальники: «Блаженны безмолвные. Блаженны понявшие ничтожество слов. Блаженны не спорящие. Блажен, кто не испытывает божьих тайн... Блажен, кто постиг, как трудно знать, как сладко любить тебя, господи!» (Д. Мережковский. Смерть богов).

*

Поэты и художники не захотели молчать, не захотели отказаться от наслаждения говорить словами, красками, линиями, формами, и волей-неволей принуждены были сознаться в том, что жизнь, не освещенная мыслью, с художественной точки зрения так же мало стоит,—ну, как яркие деревенские одеяла, спитые из лоскутков разных материй.

Волей-неволей пришлось подыскать истину, пришлось подвести общий итог мигов, ликов и личин и установить взаимоотношение между своим «Я» и тем, что не есть «Я».

Это то душевное состояние, которое впоследствии Л. Андреев охарактеризовал в своей космической драме об «Анатэме». Представлялась огромная запертая дверь, которую люди положительного мышления оставили запертой, не сделав попытки каким-нибудь чудом отпереть ее.

Новая поэзия и новое искусство сделали эту попытку прибегнуть к чуду для раскрытия абсолютной истины. Художники и поэты взяли на себя роль философов—искателей истины о подлинной природе мира.

Искусство и поэзия получили (явно) высшие, внерассудочные задания и задачи. Ибо

. . . . . есть потусторонний
Мир недоступный, мир иной,
Одет стальной, священной броней,
Замкнут чернеющей стеной.

Б. Гуревич, «Вечно человеческое». Книга космической поэзии.

И этот «мир потусторонний, мир иной» чувствуется молодым поэтом гораздо реальнее, чем видимо существующий реальный мир:

Порой не верю я в земное:
Оно—мгновенная мечта...

Так же, как Анатэма Леонида Андреева, цитируемый молодой поэт искал разгадки:

Какие за радугой мира таятся явленья?..
Где неземная душа Плоти живой Бытия?..

Пока еще удачи в этих исканиях не было и нет. Но она будет:

. . . . . спокоен, одинок,
Я отдан Мистике Земного,
И тайн познания поток
Шумит напевом рокового.

Сплотились духи черной мглы,
Нависли черные утесы...
Но верю: рассеку узлы,
Отвечу на свои вопросы!

В этом гордость молодого поэта; на этом основано его право презирать все «обычно-человеческое»; его дело разрешить «вечно человеческое»:

Мы не поем позорно славы
Отчизне, князю и толпе...
Наш путь угрюмый, путь кровавый
К природе, Миру и к себе.
И над чернеющим ущельем,
Когда мы дряхлы и седы,
Встречаем с благостным весельем
Огонь Мистической Звезды.

Теми же настроениями «силен» другой молодой поэт, печатавший свои признания в «Заветах (1914 г.):

Тем силен мой дух, что верит
В безусловность бытия.

Конст. Эрберг.

Конечно, художественная литература волей-неволей имеет дело с изображением реальных вещей реального мира. Но задача поэта «осмыслить метафизическую связь изображаемого» (Вяч. Иванов). Ибо зримая действительность— лишь «внешняя» действительность, за которой должна чувствоваться иная «высшая действительность», созерцаемая поэтом в «неизреченном молчании». Для этого лучше всего уйти

. . . . . . под своды тишины,
Где реют лики прорицаний,
Как радуги в луче луны.
Прильнув к божественным весам
В их час всемирного качанья,
Откроем души голосам
Неизреченного молчанья!

Но уйти совсем и навсегда «под своды тишины» в область «неизреченного молчания» значит, конечно, прекратить и пресечь всякое бытие литературы. Этого не хочет и мистик-поэт... К счастью, художественное слово, которым располагает поэт, не лишено чудесной способности приобщать к нуменальному миру. Для мистика-поэта слово— отражение не только мира внешней действительности. Оно— намек, правда, но намек на большее. Поскольку в «слове»

таятся элементы музыки, оно способно говорить о сверхчувственном—подобно музыке, но в меньшей степени.

Эту чудесную способность поэзии несколько иначе определил Вяч. Иванов... Чудесную способность создает «интуиция и энергия слова, каковое непосредственно ощущается поэтом, как тайнопись неизреченного, вбирает в свой звук многие неведомо откуда отозвавшиеся эхо»... Поэтому для Вяч. Иванова совершенно ясно, что историческою задачею символической школы было «раскрыть природу слова, как символа, и природу поэзии, как символики истинных реальностей», характеризующих «высшую действительность», по мистической терминологии Вяч. Иванова.

Как видит читатель, литература оказалась оборудованной мистическими средствами. Это—слова, освобожденные от смысла. Стоило слово освободить от его обыденного логического содержания, и в нем само собой раскрывалось нечто иное: мистическая значительность. Она была скрыта в звуковых элементах слова. Нужно было в них вслушаться. И это было сделано—театром.

2.

Ибо театр тоже получил спиритуалистические задания, долженствующие зажечь над человечеством звезду мистического озарения. И получил тоже под контрабандной оболочкой. Казалось, что происходит только борьба с бытовыми формами реалистического театра. В действительности, задачей нового театра было «уловление» сокровенной нематериалистической сущности жизни, как впоследствии определил задачу театра Ф. Коммиссаржевский.

При таких условиях не мудрено, что сочинения, посвященные театру, содержали ссылки на «Небесные тайны» Сведенборга, защищали этого старого мистика от Канта и обнаруживали большую специальную эрудицию (Аполлонская-Стравинская. Христианский театр).

Театр не «квинт-эссенция жизни», как полагал Чехов. Театр должен и может дать нечто более важное: «мистический трепет». В этом отношении первостепенное значение получили пьесы Метерлинка. Эти пьесы представляли «последний приют» для людей, которые не хотят и «не

думают отказываться от свободной веры в неземной мир». И разрешение этого вопроса на самом деле «может совершаться в театре» (Мейерхольд)... Само собой разумеется, что мистическому искусству нет никакого дела до жизни. Полнокровная, яркая, необузданная жизнь у Шекспира больше не нужна, являясь только шелухой, скрывающей зерно — «дух, сущность идеи» (Гордон Крэг)...

И действительно эта «шелуха» была, конечно, не при чем в спиритуалистически окрашенном художестве. Здесь она, эта «шелуха», очевидно, не может содействовать благоприятному разрешению художественной задачи. Яркую иллюстрацию этого тезиса драматическая литература получила на хорошо знакомом читателю примере Л. Андреева. Этот ультра-реалист, сильный только тогда, когда опирался на землю, на земное и даже на слишком земное, не мог устоять против спиритуалистических соблазнов и дал свою «Жизнь Человека». Конечно, спиритуалистическая задача здесь была разрешена грубо. Но тем ярче технические особенности, продиктованные задачею художнику, — тем яснее видно, как именно «делается» спиритуализм в искусстве.

Перед зрителем, хотя и должна быть жизнь Человека, но сам-то человек — в пьесе — отнюдь не то основное, что должно быть обрисовано с наивозможно большею яркостью и силой. Зритель должен был почувствовать, прежде всего и глубже всего, то иномирное, что управляет — по Л. Андрееву — человеческой жизнью. Основное впечатление должно быть в нем (Некто в сером), а человеческая жизнь, определившая заглавие, остается в роли простого материала, заполняющего задний план картины.

«Само собой разумеется, что для изображения иномирного (Некто в сером) и его власти над человеческой» жизнью не нужно никакого быта, ибо эта власть безгранична и не связана ни с какими частными формами человеческой жизни.

Таким образом фигурировал человек, как-будто на тех же правах, что и в реалистическом произведении, но в действительности на совершенно иных основаниях. Это имеет свою аналогию, напр., в живописи. Ведь в самой реалистически написанной картине есть разные приемы письма,

в зависимости от того, какую роль играет предмет, изображаемый художником. То, что составляет основу картины, выписывается с наибольшей яркостью и убедительностью, а остальное только намечается в более или менее схематическом изображении. Это не только так делается, но и так нужно.

Но в произведении спиритуалистического наклона сам человек перестает быть главным — важнейшим — предметом изображения; он сам только аксессуар мирового бытия. Главное — как у Л. Андреева — всемирное начало (Некто в сером). Что же мудреного, если человек изображается схематически, как нечто, лишь оттеняющее и выдвигающее основное (Некто в сером)?

Конечно, задача была разрешена Л. Андреевым грубо. Но — по существу — самая тема поставила перед театром задачу неслыханной трудности и сложности. Искусство, литература и театр силой вещей оказались в положении героя русской сказки, которому было дано поручение «пойти — не знаю куда и найти — не знаю что». Герою русской сказки удалось выполнить задачу. Искусство, литература и театр оказались менее счастливы. Художники разного рода в течение целых десятилетий стремились и стремятся, но попрежнему не могут отыскать путь, ведущий к вожделенному «не знаю куда», для получения еще более желанного «не знаю что», зажигающего в душах огонь мистического озарения.

Разве не этими словами нужно определить драму, пережитую покойною Коммиссаржевскою? Чуткая, умная женщина, находившая в себе отклик на сложнейшие явления общественно-культурной жизни; талантливая, чудесная актриса — вдруг поверила в нищету своего трогательного дарования; поверила, что театр должен гореть совсем иным огнем, чем горел до сих пор, и отвергла то, чем была сильна и убедительна. Во имя иных озарений, во имя того, что должно быть, она решилась пойти именно так, как в сказке — неведомо куда и искать неведомо что. Попытка привела ее театр к краху, но это не изменило отношения Коммиссаржевской к ее новой задаче жизни. Пусть неведомо куда, но нужно итти именно по этому пути... Неизвестно,

хватило ль бы Коммиссаржевской стойкости для этого артистического самозаклания, но смерть—преждевременная, случайная — помогла созданию привлекательной легенды о талантливой артистке, отбросившей то, чем она была сильна и богата, во имя того, что должен дать театр, став своего рода лестницей к надмирному, к мистическим озарениям жизни.

Поиски верного пути продолжались и после Коммиссаржевской.

Оказалось, что даже реалистическим пьесам может быть свойствен прорыв во внерассудочно постигаемый мир. Этот прорыв создается... паузами, ибо «паузы — окна в вечную тайну» (Ан. Дроздов). Оттого Московский Художественный театр, с его великим множеством пауз в чеховских пьесах, был ценим и реалистами и мистиками. В этом отношении театр — данник музыки, от которой заимствовал чудотворные паузы.

Еще в большей степени привлечено было к уловлению тайн внемирового порядка — сценическое слово. Сначала это — в театре Коммиссаржевской — казалось довольно простым. Как мы уже знаем, тайна была в голосе человеческом — в его звуковых элементах. Поэтому для мистического воздействия актеру нужно было только, чтобы его слова «падали, как капли в глубокий колодезь: слышен отчетливый удар капли без дрожания звука в пространстве» (Книга о новом театре. 1908. Статья В. Мейерхольда). Попытки не удавались. Паузы не помогли, а слова, хотя и «капали», но давали вместо «мистического трепета» скуку. «Балаганчик» А. Блока, поставленный на сцене Коммиссаржевской, оставил недоумение. Попытка возродить его через несколько лет в обновленных формах, сделанная тем же В. Мейерхольдом, ничего не изменила. Получался все тот же, на самом деле, балаганчик, но не мистический, а совершенно конкретный и скучный.

Одно время казалось, что материальные средства частных сцен недостаточны для такой огромной художественной задачи, как уловление внемирных очарований. Была сделана попытка использовать средства казенной сцены — ее превосходной труппы — при участии того же В. Мейер-

хольда, при содействии такого «чародея» в русской литературе, как Федор Сологуб. Но и «Заложники жизни», в которых спорили за участие лучшие женские молодые силы казенной сцены, не изменили дела. Были пущены в ход все механические и декоративные богатства, но очарования внемирности и мистического трепета все-таки не получилось. Оставалась все та же зеленая скука.

В конце концов пришлось попросту отказаться от участия художников сценического слова в уловлении тайн. Но так как в мистике все-таки последняя, окончательная истина, то было признано, что театр раз навсегда должен отказаться от желания копировать жизнь и должен совершенно изгнать со сцены... актеров. Актеры должны быть заменены покорными, изменчивыми, бесстрастными марионетками, ибо только они и способны осуществить современную задачу театра — «посредством движений дать откровение вещей невидимых» (Г. Крэг).

3.

Понадобились и другие средства. Пришлось обратиться к таким родам искусства, в которых слово не играет роли: к пантомиме и танцу. В танце и мимике предполагалось возможным проявить то, перед чем спасовало человеческое слово. В телодвижениях танцовщика — или лучше танцовщицы — улавливается тайна, которую неспособно оказалось схватить и передать человеческое слово.

Предполагалось, что именно в жестах, движениях и мимике сказывается та «патетическая тайна», которую ищут — по сказочному — не знаю где...

Отсюда тот культ балета, который постепенно вошел в литературную и театральную моду и сделал из балета своеобразное откровение, освободившее его от приниженного положения, в котором находился некогда этот род искусства (бывший в России — по отзыву специалистов — всегда на высокой ступени развития) до момента, когда в нем определился элемент самораскрывающейся тайны мира. Балет один оказался способным создать иллюзию полной духовности человека. Эту иллюзию создает тело танцовщицы, поднятой на воздух без малейшего видимого усилия со стороны

танцовщика. Это—момент идеалистического торжества балета. В этот момент зритель может не верить механике. От Ньютоновского тяготения к земле никуда не уйти. В балете — можно. Перед зрителем иллюзия существа, освобожденного от земной весомости. Если бы сочетание слов «неземное создание» не было испорчено житейским обиходом, то оно вполне отразило бы основное и ценное в переживаниях современного зрителя классического балета.

Иное — в «новом балете». Здесь тело весомо, но оно призвано говорить о душе, как музыка и совместно с музыкой. И здесь телу доступно по-новому выразить (пластически то, чего не может слово, слишком порабощенное логической мыслью. Такова, например, область стихийного, «звериного» в человеке. Это может быть выражено пляскою—полнее, чем во всяком другом искусстве.

4.

То же самое было в живописи... Стоит вспомнить Врубеля, Чурляниса. Кто из посетителей художественных выставок—в свое время—не останавливался перед странными для непосвященных вещами Чурляниса? По отзыву специалиста-критика, в этих вещах Чурляниса были даны «прозрения по ту сторону реальных предметов, реальной природы». Несчастному автору счастливых картин удалось «переступить... видимые грани и за ними почуять Невидимое» (С. Маковский).

Врубель и Чурлянис не были исключениями. Как мы знаем, английских зрителей на Лондонской выставке поражал общий мистический уклон русских художников, который чувствовался сторонними людьми, но не осознавался самими художниками, уверенными, что они руководятся только заботой о новой форме, а не о каком бы то ни было содержании, вложенном в эту форму.

А потом обозначился почти неожиданный, но явный уже перелом: от красочно-красивых мистических прозрений Врубеля и Чурляниса — к уродливостям (с точки зрения профанов) «византийской» живописи, специальное достоинство которой заключается — по оценке посвященных — в символическом толковании мира (в красках и линиях), в одухотворении

лица и жестов, в презрении к физической красоте — «бездумной и бездушной». Одновременно вырос и интерес к старой русской иконописи. Как это ни странно, «мы — зрители и участники знаменательной переоценки: древне-русская иконопись, еще недавно бывшая для нас мертвой и ненужной, ныне все с большей и большей силой притягивает нас, как родник красоты живой и близкой» (Вс. Дмитриев в «Апполоне»).

Остается прибавить, что — по признанию теоретиков кубизма — картина не должна стремиться «немедленно удовлетворить разум, но, наоборот, увлечь его в те глубины воображаемого, где теплится творческий изначальный свет» (Глэз и Меценже).

Если читатель, при упоминании об иномирности кубистов, захочет улыбнуться, это будет большой ошибкой со стороны читателя, так как специалисты-критики давно нашли родство между иконами и картинами кубистов — даже русских озорников. Еще совсем недавно «никому бы не пришло в голову «учиться» у икон, взглянуть на них, как на спасительный урок в общей растерянности. Ныне же представляется дело совершенно иначе и просто кажется, что нужно быть слепым, чтобы именно не поверить в спасительность художественного впечатления от икон; в их громадную силу воздействия на современное искусство и в неожиданную их близость для нашего времени. Мало того, какой-нибудь «Николай Чудотворец» или какое-либо «Рождество Богородицы» XIV века помогает нам понять Матисса, Пикассо, Лефоконье или Гончарову. И, в свою очередь, через Матисса, Пикассо, Лефоконье и Гончарову мы гораздо лучше чувствуем громадную красоту этих «византийских» картин, то, что в них есть юного, мощного и живительного» (А. Бенуа).

5.

Таким образом по всей линии искусств определился один и тот же уклон к визионерству и к «потустороннему чувствованию вещей» (выражение Вяч. Иванова относительно Чурляниса). При этом верховенство оказалось на стороне балета и живописи, если сравнивать их достижения с мистическими достижениями в литературе и на драматической сцене.

Но есть род искусства, который вне всякого сравнения. Это — инструментальная музыка и притом — оркестровая. «Только оркестр способен... раскрыть перед зрителем Тайну» (Мейерхольд). Преимущество оркестра заключается в том, что инструментальная музыка не нуждается в намеках и символах, как художественная литература; музыка обходится без них и потому способна дать и дает непосредственное общение с иными мирами и мировым хаосом. И именно этому предположению обязан, напр., культ покойного А. Н. Скрябина, в память которого, в скорости после кончины, образовались специальные общества. Именно в музыке Скрябина улавливается счастливый прорыв граней, разделяющих наш мир от непостижных иных миров. Звуки скрябинской музыки уничтожили эту грань и открыли доступ блаженно-верующим за стены Иерихона потустороннего мира.

Будут ли хореграфия и музыка счастливее слова? Трудно предсказывать, но многое может быть сказано в пользу их по сравнению со словом. Слово слишком связано с логической стороной человеческой души; здесь труднее гипноз непонятного. В области жеста, танца, движений и музыки положение благоприятное. Здесь для гипноза мысли открывается широкий простор. И если зритель захочет воспринять движения и звуки, как результат соприкасания души с тем, что не может быть выражено никаким словом, то кто может помешать ему? кто может помешать отнести причину пережитого возбуждения—в сферу непознаваемого, за те грани, которые сторожит «некто, ограждающий входы» от андреевского «Анатемы»?

Кто может доказать загипнотизированному уму, что это не так и что «некто, ограждающий входы», здесь не при чем?

XII. Дьявол, бог и Ego.

1.

Освобождение человека в литературе было предпринято, чтобы дать ему импульс «звериной» радости, какой, по Уайльду, не знал даже эллинский мир. Все было сброшено,

что тяготило человека, ограничивало для него возможность наслаждения и радования.

Если мыслимо было служить «Литургию Мне», то казалось, что человеческое Я, которому воздаются божеские почести, на самом деле, представляет нечто значительное и прекрасное. В пору эстетического индивидуализма слово «человек» должно было, казалось, на самом деле «гордо» звучать. Но произошло как раз обратное. Внутреннего гармонического уравновешения не создалось. Радость не явилась. Наоборот, в душах образовался какой-то очевидный, зияющий провал. Вместо уайльдовского прилива счастья читатель оказался во власти угрожающего душевного хаоса, логически вытекающего из пренебрежения к «малому разуму» и удаления «по ту сторону добра и зла». Читатель должен был чувствовать себя безгранично свободным среди этого хаоса, но вместо этого оказался придавленным жизнью, которой управляют «числа» по В. Брюсову и «Некто в сером» по Л. Андрееву. Безнадежный ужас перед жизнью, давивший А. Ремизова, бурно захватил в конце концов вульгаризованного ницшеанца В. Арцыбашева. Стихия преследования, разлитого около человека, являющегося своего рода «чортовой куклой», чувствовалась у З. Гиппиус так же, как у Ф. Сологуба. Старый реалист А. Куприн говорил о силах, управляющих жизнью, почти теми же выражениями, что «мистический реалист» Сергеев-Ценский. Полосы более мрачной, по безверию в жизнь и в самого человека, пожалуй, и не было в русской художественной литературе.

Странным образом над художественной литературой вместо бога, которого принимал Корнелий Агриппа, начинает носиться дьявол. Человек XX века видел в воздухе реющими монопланы и бипланы всех систем и среди них принимал дьявола. Настоящего дьявола начала XX века, которого герой Сергеева-Ценского однажды почти увидел своими собственными глазами, вцепившегося когтями в землю.

Любопытно, что слово дьявол однажды сорвалось с языка безнадежно-печального, научно мыслившего Чехова. В рассказе «Случай из практики» — доктор, приглашенный на фабрику к больной владелице для подачи медицинской помощи, поражен нелепостью людских отношений в непри-

вычной ему фабричной жизни. Свое общее впечатление чеховский доктор мысленно резюмирует в следующих словах: «Хорошо чувствует себя здесь только одна гувернантка, и фабрика работает для ее удовольствия. Но это так кажется, она здесь только подставное лицо. Главный же, для кого здесь все делается — это дьявол...

«И он думал о дьяволе, в которого не верил, и оглядывался на два окна, в которых светился огонь. Ему казалось, что этими багровыми глазами смотрел на него сам дьявол, та неведомая сила, которая создала отношения между сильными и слабыми, эту грубую ошибку, которую теперь ничем не исправишь. Нужно, чтобы сильный мешал жить слабому, таков закон природы, но это понятно и легко укладывается в мысль только в газетной статье или в учебнике; в той каше, какую представляет из себя обыденная жизнь, в путанице всех мелочей, из которых сотканы человеческие отношения; это уже не закон, а логическая несообразность, когда сильный и слабый одинаково падают жертвой своих взаимных отношений, невольно покоряясь какой-то направляющей силе, неизвестной, стоящей вне жизни, посторонней человеку»...

Мы привели эту выписку из Чехова, потому что у него, не чуждавшегося «малого разума», понятно, где основание нелогичной для доктора, ассистента медицинской знаменитости, мысли о дьяволе, в которого он не верит: в жизни есть грубая ошибка с точки зрения человеческой совести, и эту ошибку ничем не исправить. То же самое настроение и у «мистического реалиста» Сергеева-Ценского, но без чеховского анализа причин.

Почти реальный дьявол и у Ф. Сологуба. Но вместо огромного дьявола, которого чувствовал Сергеев-Ценский, у Ф. Сологуба — маленький дьявол, вцепившийся когтями не в землю, а в самого человека. Роман Ф. Сологуба о «Мелком бесе» был принят только как чудовищный гротеск, отразивший русскую частную и общественную жизнь перед революцией 1905 года. В действительности «Мелкий бес» — космический роман. Мелкий дьявол Ф. Сологуба (знаменитая Недотыкомка) — вестник зловещей враждебности к человеку, разлитой в самой природе, которая доступна и чарам и волшеб-

ству. Злополучный неумный педагог Ф. Сологуба не умел уйти от гнета этой враждебности космоса и оттого погиб. Вот психологическая задача, которую поставил себе автор «Мелкого беса». Ведь его самого тоже преследовала недотыкомка; об этом свидетельствуют его лирические признания; он только не погиб, как Передонов, потому что умел уйти от постоянного ужаса перед окружающей враждебностью жизни. Он ушел, по его собственному признанию, в дионисические восторги — упоение страстями и извращениями их.

Странным образом (в эту странную эпоху все странное было нормальным) явлениями, вызывавшими ужас перед жизнью, были те же самые, что признавались драгоценным источником общения с потусторонним миром. Основой ужаса была — смерть. Вся литература на некоторое время стала дневником приговоренного к смерти, переживающего свой последний день.

Источником муки была и эротика. В поэзии В. Брюсова ласка возлюбленной — в то же время и «пытка», и «застенок», и «сораспятие», и «крестная мука», и «гроб объятий» (К. Чуковский). Точно он, В. Брюсов, должен итти по этому пути; точно это ему предуказано кем-то или чем-то, быть может, неведомыми «числами». И, быть может, порою он на самом деле «должен был»: ведь эротика была средством познания и «путем в Дамаск» мистики.

Совершенно то же с Ф. Сологубом. Его эротика была предметом насмешек. Но тут же у него и элемент муки. Над ним властна страсть, над ним властно и извращение страсти. Точнее, он должен повиноваться всякому своему влечению, всякому движению чувства, каково бы оно ни было. Для О. Уайльда это было средством влить в современную жизнь такую дозу радости бытия, какой не знал даже эллинский мир. Для Ф. Сологуба это значит обеспечить не только наслаждение, но и муку. Он — «раб вожделения больного и злого».

От мрачного настроения, брезгливого отношения к жизни и действительности нашлось единственное средство — перманентное мифотворчество, своего рода эстетический алкоголизм. Свой принцип Ф. Сологуб формулировал известной фразой: «Беру кусок жизни, грубой и жалкой, и творю из нее сла-

достную легенду». Нужно жить красотой, заведомо не имеющей корней в действительности.

Как это ни странно сказать, но даже полу-вера в дьявола (на Западе, кажется, еще более живая и «религиозно» разработанная) была просветом, сравнительно с той эстетической пылью мигов, ликов и личин, которая застилала глаза в русской литературе. «Дьявол» был препятствием, на которое натолкнулся индивидуализм, заставившим осознать жизнь и подвести итог эстетическому подходу к ней. Стало ясно, что отслужить «Литургию Мне» возможно, но от этого Я не станет силой, способной что-нибудь устроить, хотя бы даже свою собственную жизнь.

В этом отношении мистика даже «дьявольского» оттенка была действительно «освежающей струей», как выразился А. Белый.

2.

Не все удрученные жизнью приняли, конечно, дьявола вместо бога, похороненного Ницше. Другие воскресили его, но, воскресив, тут же и восстали против него за то, что—по слову Ницше — мировая жизнь великое несчастье и великое безобразие.

Родилось богоборчество, представлявшее своеобразную аберрацию идей. Была признана надмирная сила. Если она есть, то ей, казалось бы, подчинено все сущее в мире. Нет. Это несовместимо с индивидуалистическим лозунгом абсолютной свободы человека. Пусть надмирная сила существует. Все-таки человек не подчинится ей, по крайней мере, добровольно. Не подчинится и даже померяется силами в борьбе, как один персонаж у М. Арцыбашева, который ненавидел бога и думал о шансах столкновения с ним «бестрепетно и зло»:

Подлинно ли ты сильнее меня?

Таким образом, богоборцы арцыбашевского письма считали себя богоравными в силе.

У Л. Андреева богоборчество было свободно от этого равнения с надмирной силой, но страдало той же несообразностью — идеей бога, признаваемого теоретически, но немедленно отвергаемого практически, в интересах верховенства человеческой личности.

Впрочем, когда приходится вспомнить общее жизнеощущение Л. Андреева, то трудно сразу отдать отчет, кого он в действительности принимал чувством — бога или дьявола? К кому из них ближе Некто в Сером и Ограждающий входы? Суммарное впечатление не отчетливо: не то ближе к первому, не то ближе ко второму. Только детальное изучение текста может освободить от этой неопределенности, установив, что автор «Анатемы», хотя и в бунте, но принимал что-то близкое к идее бога.

3.

Наконец, третьи признали не только бытие, но и власть бога, его волю, установив лишь нечто вроде конституционного соглашения между божьей волей и своей собственной, взращенной эстетическим индивидуализмом.

Тайн ведь не убыло, а прибыло; налицо была свежая загадка, повидимому, совершенно неразрешимая с точки зрения абсолютной, «звериной» свободы переживаний. Этой загадкой оказались в 1905 году социальные чувства человека. Не было, повидимому, никаких оснований, чтобы человек, существующий в качестве «Единственного» и долженствующий признавать только Свое, — признавал что-либо и когодибо вне себя. Но факт был налицо, слишком долго отказываться от принятия его было невозможно.

До 1905 года «новая» литература была аполитична. Мистические настроения, принявшие у некоторых полу-ортодоксальную окраску (Д. Мережковский), вызвали только интерес к национальному и народному. Предполагалось, что найдена, наконец, связь с народом — вера в православного Христа, которой не было у остальной интеллигенции. И только эта сторона останавливала внимание. Были сделаны попытки нового хождения в народ (З. Гиппиус), но без тени какойлибо «политики», скучной и никчемной, как все, что исходило и исходит, в тысячелетней истории человечества, от «малого разума».

1905 год стал поворотным для этой литературной группы. Отчуждение и равнодушие к социально-политическим явлениям с 1905 года перестало быть нормальным для представителей новой литературы, и С. А. Венгеров с ра-

достью отметил это, в качестве Симеона-богоприимца «героической» русской литературы... Мистическое и религиозное нео-народничество окрасилось в явный революционизм. Но странным образом по существу все в психологии так называемых «богоискателей» осталось старым по-старому.

В конце концов читателю пришлось согласиться на новый эксперимент. Он должен был сохранить в себе весь душевный хаос, связанный с удалением «по ту сторону добра и зла» — во имя торжества своих подсознательных влечений, но к этим влечениям молчаливо обязался присоединить решительную дозу догматической религиозности.

Доныне он должен был чувствовать себя «зверем», не ведающим власти вообще никаких догм; теперь он должен был стать зверем, свободным только от догм этического содержания, но отнюдь не свободным вообще от догм, если последние имеют религиозное происхождение.

Вместо буйного управления страстей и извращений, ограниченных только эстетикой, в душах была восстановлена единодержавная власть бога. Но это был не прежний бог, а «пока еще Неведомый» (В. Брюсов — 1909 г.). Новый бог оказался совсем не грозным, т. е. ничего по существу не менявшим в литературной конституции, созданной эстетами-индивидуалистами по заветам Ницше — Уайльда. Составить представление об этом сдабривании «звериного» аморализма и индивидуализма можно было на примере «Чортовой куклы» З. Гиппиус. Отношение к этическому чувству осталось прежнее — отрицательное. По выражению А. Крайнего (З. Гиппиус), нравственные идеи, при наличии бога (общего всем людям «отца»), так же не нужны, как зажженная свеча днем. И на самом деле, было дано простое, почти анекдотическое средство для упразднения душевного хаоса индивидуализма и внедрения в него божественной гармонии. Человечество может оставаться таким, как оно создано во второй половине XIX века автором Заратустры и Уайльдом. Можно «любить себя, как бога», но при этом нужно непременно молиться:

Отче, во век да будут едины
Воля Твоя и м о я.

*

Раз «зверь»-человек станет молиться, все остальное, очевидно, приложится.

Конечно, по существу это был маскарад, при помощи которого открывался свободный вход велениям этического чувства. Но с формальной стороны дело обстояло иначе. Индивидууму попрежнему было чуждо всякое ограничение его свободы чувствовать и хотеть. Но раз он любил своего небесного отца, он не мог не интересоваться теми, кого любил отец. А отец любил всех людей. Следовательно, индивидуум любил всех людей из любви к своему отцу, не переставая теоретически быть крайним «индивидуалистом» и «единственным» в понимании Штирнера. И эта ницшеанско-христианская идея показалась глубокой не одному только автору...

XIII. Возмездие. Картина «Боронали» в Париже в 1910 г.

1.

Errare humanum est — человеку свойственно ошибаться. Без малейшего преувеличения можно утверждать, что история человеческой культуры является историей борьбы человека с ошибками своей мысли и своих чувств. Но для целей «новой» культуры к нему было предъявлено требование по возможности (совсем — было немыслимо) ослабить свою способность к логической и этической самокритике.

Чем это могло отразиться и чем отразилось? Вера — le crédit — обязывает. Читатель согласился проделать с собой решительно все литературные опыты. Согласился думать денно и нощно о смерти; согласился верить, что вначале был пол, а потом навеки наступила мистическая и зоологическая «проблема пола»; согласился вместе с Саниным улавливать смысл жизни, насилуя по ночам девушек; поверил, что у него, читателя, поразительный вкус ко всякого рода извращениям; поверил, что «добро» и «зло» равно вытекают из подсознательных глубин души, а потому он не

в праве отдавать одному из этих элементов какое-либо предпочтение и одобрение; поверил, что он, читатель, представляет из себя не что иное, как «великий синтез Ягве и Сатаны»; поверил поэтому, что он прочно и навсегда перешел по ту сторону добра и зла; поверил, что для него слово «альтруизм» — мертвое слово, а когда слышал слова: этика и мораль, то только укоризненно качал головой по поводу «ветхих слов», почти компрометирующих его как «зверя». Но главное, чему поверил читатель искренно и незыблемо, что разум, заслуживший обидное прозвище «малого», ему больше ни зачем не нужен и что с него вполне достаточно и подсознательного общения с истиной.

И неужели не последовало возмездия? Неужели отвергнутый и ежечасно оскорбляемый разум, высшая человеческая сила, примирился с ролью Золушки на кухне человеческой жизни и не использовал знаменитого изречения: «Мне отмщение и Аз воздам», вложенного в уста самому христианскому богу, испортившему, по Ницше, человеческую культуру идеей милосердия?

Нет. Возмездие последовало. И совершенно неожиданно. Почти в театральной форме. Оно коснулось, правда, не литературы, а живописи. Но от этого возмездие ничего не потеряло в смысле универсальной убедительности, и много выиграло в смысле наглядности, яркости и забавности.

Мы говорим о знаменитой картине осла, — картине с таинственным содержанием, выставленной от имени художника Боронали на выставке Независимых в Париже в 1910 г. Этот случай в свое время был предметом всяческого остроумия и насмешек, но, если не ошибаемся, никто не подошел к этому случаю с серьезной стороны. А между тем в нем было много «символического» содержания, заслуживающего совершенно серьезного рассмотрения.

Предварительно, однако, мы должны сделать совершенно необычный — для литературной критики — и тяжелый труд.

Мы должны для полной отчетливости вернуться к только что законченной теме и сделать хотя бы самый краткий анализ того, что именуется мистическим восприятием. Тогда мы будем более или менее знать, что именно составляет основу и содержание желанного мистику общения с миром

сущностей. Будем отчетливее чувствовать и свое законное отношение к этим «достижениям». Поэтому приглашаем читателя к этому тягостному, но необходимому предварительному труду.

2.

По определению психологов, восприятием (вообще) именуется «акт, благодаря которому складывается у нас факт присутствия пред нами какого-либо объекта внешнего или внутреннего мира и его отношений к другим объектам того или другого мира».

Это общее определение восприятия требует, конечно, особых ограничений в соответствии с природой мистического познания.

По определению философов, мистическое восприятие есть «знание того, что не составляет части внешнего мира, но что в то же время не мы сами и не наши душевные состояния». При этом получаемое мистиком знание есть «знание внутреннее, т. е. возникающее без помощи внешних чувств», и кроме того оно — «знание непосредственное, т. е. приобретаемое без посредства каких бы то ни было рассуждений и выводов».

Но мистическое восприятие есть не только познавательный акт. Оно есть, кроме того, особое эмоциональное состояние души сосредоточенного созерцателя мира сущностей. В этом состоянии мистик «чувствует внутреннее единение с объектом своих стремлений, какое-то как бы непосредственное соприкосновение с ним, и это тесное общение сопровождается радостным чувством».

Остается прибавить, что мистическое восприятие по самому существу своему трансцедентно-сверхприродно; поэтому оно опять-таки по самой сущности своей не допускает никакого точного определения, путем терминов, заимствованных из опыта наших чувств и нашей ограниченной мысли (П. Аникиев. Мистика преп. Симеона, нового богослова. СПБ. 1906).

Итак, характерное в мистическом восприятии, это — голос сознания, что перед созерцающим субъектом (в философском смысле) находится нечто, что не может относиться к чув-

ственному миру и что дарит познающего особым состоянием радости. Само собою разумеется, что это радостное состояние допускает всевозможные градации и разные степени напряженности — от восторга, близкого исступленности, до неясно теплющегося чувства светоносной удовлетворенности.

Но от мира философии, откуда мы пользуемся приведенным анализом мистического состояния, мы должны перейти к миру искусства, в частности — к живописи. Здесь тоже были сделаны попытки открыть живописные источники мистических восприятий, — в виде картин, свободных, по мнению авторов, от игры внешних чувств и, тем не менее, содержащих «что-то» и дарящих как художника-автора, так и посвященных зрителей чувством радости и душевного трепета перед надмирной тайной, для них, благодаря картине, приоткрывшейся.

По существу, картин, которые ничем не связаны с миром чувственного опыта, конечно, не может быть. Картина видима; она состоит из линий и красочных пятен, а потому в ней всегда должно быть «что-то», определенное игрой красок и линий, т. е. впечатлениями чувственного характера (внешнего мира).

Но это не мешает мистически настроенному художнику стремиться к созданию картин, свободных от внутреннего родства с миром чувственного опыта. Художник-мистик элиминирует, изгоняет все, что может казаться навеянным игрой внешних чувств, и остается один-на-один с тем, что осталось. В картине нет никакого содержания (видимого), и для не мистика на картине, на самом деле, нет ничего; для мистика, однако, остается «что-то», и важность этого остатка испытуется, как золото на пробирном камне мистики. Пробирным камнем в этом случае является характерный признак мистического восприятия, о чем говорилось выше — на основании философских определений. Этот признак — внутреннее осияние, связанное с созерцанием объекта (созерцания), характерное для мистического общения с миром сущностей и надмирной тайны.

Если желанный, радостный, светлый ток прошел через душу автора-мистика, он, по сказанному, имеет полное осно-

вание считать себя победителем. Пусть в его смутных красочных пятнах не устранены вовсе зрительные впечатления; это ничему не мешает. Для мистика-художника (и зрителя) ясно, что он получил больше, чем могли дать эти смутные красочные впечатления и эти неясные группы линий сами по себе. Художник (зритель) получает внутреннее основание считать себя перешедшим грань чувственного мира: он не познал, но он уже почувствовал непостижное уму; мир надмирной тайны для него уже не совсем мир тайны. Он пережил мистическую радость этой приоткрывшейся для сознания тайны.

Нужно ли говорить, что наша обыденная, обыкновенная мысль знает тоже такие состояния: радость приоткрывшейся новой истины. В этом отношении и к искателю относительной истины, и к искателю мистической истины одинаково приложимы слова В. Брюсова:

Едва откроется намек случайный,
Объемлет нас непересказный трепет.

Но между трепетной радостью по поводу «намека» в одном случае и в другом случае есть коренное различие. Оно хорошо определяется двумя другими строфами из того же стихотворения В. Брюсова:

Предчувствие разоблачает тайны,
Проводником нелицемерным светит.

Это сполна верно относительно искателя-мистика. Для него предчувствие—«нелицемерный» проводник, ибо не подлежит проверке. Иначе слагаются обстоятельства для искателя немистической истины, подлежащей контролю разума. То, что блеснуло радостью намека в душе ученого, счастливо натолкнувшегося на новое открытие; то, что радостно волнует душу поэта, вот-вот готового выразить то, что не поддавалось усилиям мысли,—все это только первый, а не последний момент в переживаниях. Пережитое допускает проверку, и тогда то, что показалось венцом счастливого, удачливого творческого искания, может оказаться ошибочным; радость померкнет, окажется напрасной, а самое восприятие иллюзорным. Предчувствие-проводник в этом случае

окажется лицемерным и вместо разоблаченной тайны приведет к сознанию допущенной ошибки. Мистик-искатель счастливее. Радостный толчок, пронизавший его душу, для него и начальный и конечный моменты восприятия, не подлежащего никакому анализу. Этот толчок для мистика-художника — повод считать себя приобщенным миру тайны. Но этот же толчок исчерпывает в с е, что «приоткрылось» о мире сущностей, не познанном, а только почувствованном.

Вот те пути в область неведомого, которыми располагает мистическое искусство. Этими путями человечество и должно было прорваться за грань мира, доступного нашим чувствам и нашей мысли, открыв эру «новой культуры» иждивением художников.

Само собою ясно, какой простор открывается, при подобных условиях, для игры самовнушения. И история — не литературы, но искусства — на самом деле располагает уже вышеупомянутым поразительным образчиком коллективного самовнушения, к сожалению, доныне достаточно не оцененного в своем нешуточном содержании.

3.

Необходимо прежде всего отметить, что в буффонаде, разыгравшейся на выставке Независимых в 1910 году, не было умысла вышутить влечение живописцев к ирреальным, таинственным темам. Побуждения, руководившие шутниками, были другого, — технического свойства. Шутники не испытывали никаких враждебных чувств к Салону Независимых. Они только находили нецелесообразным, что Независимые принимают в свой салон картины без разбора, не подвергая их предварительной, до приема на выставку, оценке со стороны специального жюри, как это бывает на других выставках. Поэтому в Салоне Независимых оказывалось возможным выставить какую-угодно картину; любому графоману был открыт доступ на выставку, если он имел возможность и желание сделать определенный взнос за право участия. Таких желающих оказывались тысячи, в буквальном смысле. Выставки достигли чудовищных размеров; в Салоне 1910 года число выставленных картин оказалось

равным 5669. И в этом потопе красок и линий посетитель принужден был разыскивать то, что заслуживает внимания.

Группа молодых художников решила протестовать против подобного положения вещей. В этих видах они решили довести бессудность Салона Независимых до крайнего предела, сделав участником выставки осла.

Сделано это было с чисто французской веселостью, но вместе с тем и необычайно обстоятельно.

Шутники прежде всего остановились на том значении, которое имеют в современном искусстве манифесты и теоретические программы.

Они учли совершенно правильно то обстоятельство, что в переживаемый момент истории культуры внимание может быть легче всего завоевано теми, кто обещает что-либо чрезвычайное. Выполнить обещанное нет надобности, но обещать необходимо. Современное искусство давно живет верой-кредитом известной доли читателей и зрителей. Нужна не столько картина, не столько книга, сколько манифест и программа. Манифест и программа являются своего рода задатком, уплаченным немедленно художником читателю или зрителю; полный же платеж весь переносится в будущее, сообразно с возвещенной программой, играющей роль художественного векселя. Правда, эти векселя остаются неоплаченными сполна; художники или вовсе ничего не платят золотом своих обещанных достижений или расплачиваются, как герои Островского, «ломая рубль» и предлагая вместо него ограничиться копейками. Но это не меняет положения: искусство живет кредитом-верой и без программ с необычайными, неисполнимыми заданиями обойтись нельзя тому, кто хочет успеха, хочет веры-кредита.

Шутники хотели, конечно, этой веры-кредита для своего осла и потому совершенно правильно остановились на мысли сделать его автором какого-нибудь программного произведения с необычайностью в теоретическом обосновании. Поэтому была задумана картина и вместе с нею был задуман художественный манифест, провозглашающий эру чрезмерности, как метода художественных разрешений в искусстве.

Вот этот правильно задуманный, остроумно осуществленный и широко распространенный манифест:

Критикам искусства.

Художникам.

Публике.

Манифест школы чрезмерников (de l'école excessiviste). Ура! великие художники-чрезмерники, мои братья, ура! Мастера прекрасные и возрождающие! мы накануне всяческих салонов живописи—слишком избыточных и зачастую слишком трафаретных. Разобьем же палитры предков, зажжем пламя радости из ложных шедевров и установим великие каноны, долженствующие управлять живописью с завтрашнего дня.

Канон заключается в одном слове: «L'excessivisme».

«Чрезмерность во всем—недостаток», когда-то сказал какой-то осел. Мы провозглашаем как раз наоборот: чрезмерность всегда, во всем, есть сила, единственная сила. Солнце никогда не может быть слишком пламенно, небо—слишком зеленым, морская даль не может быть слишком алою, тьма—слишком черною и непроглядною; этого никогда не может быть, как никогда не бывают герои слишком отважными, а цветы—слишком благоуханными.

Разнесем, разнесем же нелепые музеи, растопчем ногами образчики позорной рутины, будем топтать делателей картин для конфектных коробок и пойдем поступью гибкой и размеренной к лучшему, высшему «становлению» (devenir).

Выше поднимайте палитры! Выше поднимайте кисти и выше тона! Да здравствуют алая краска, пурпур, сверкающие драгоценности, все эти вихрящиеся и воедино слагающиеся тона—настоящее отражение прекрасной солнечной призмы![1])

---

[1]) Это—позаимствование из теории импрессионистов, утверждавших, что картины можно писать только «чистыми» красками, отвечающими семи основным цветам солнечного спектра. Своим отказом от смешанных красок импрессионисты добивались особой яркости, свежести и блеска тонов в картине (Г. Моклер. Импрессионизм. Его история, его теория, его мастера. Пер. с французского. Москва). Таким образом, заявляя «чрезмерный» восторг перед «настоящим отражением солнечной призмы», чрезмерники как бы примыкали к новаторству импрессионистов, но доводя его, по своему канону, до «чрезмерности».

Не дадим себя запугать криками заживо ободранных хорьков, умирающих под куполами академий!

Долой контуры, долой полутоны, долой ремесленность! Вместо них: ослепительность и сверкание красок!

Мы честолюбивы, конечно, но мы вместе с тем искренни и мы с гордостью провозглашаем-кричим наш лозунг: «Да здравствует чрезмерность! Да здравствует эксцесс!»

Потоками прольем всю нашу кровь, чтобы перекрасить по настоящему больные зори.

И мы сумеем отогреть искусство в объятиях наших горящих рук; мы сумеем распять предрассудки, уже повергнутые на вершине Гималаев—у нас.

Да здравствует чрезмерность (l'excessivisme) во всем и везде!»

J.-R. Boronali,
художник кисти.

По существу, мистификация имела грустные задания уравнять человека и осла в правах на внимание зрителей Салона Независимых, но нельзя не улыбаться, читая этот остроумный манифест, где принято в расчет все: и жажда публики поверить во все, что угодно, по слову художника, обещающего раскрыть неведомые горизонты в искусстве; и недавнее (в 1909 г.) появление итальянских футуристов, пустивших в ход крылатое словечко о необходимости разрушить музеи, связывающие традицией, между тем, как человеческий дух нуждается в абсолютной свободе; и презрение, широко разлитое, ко всяким академиям под куполами. Была учтена и сравнительно легкая доверчивость толпы к иноземному. Поэтому манифест был скреплен итальянской подписью: Joachim-Raphael Boronali. Как объяснили потом мистификаторы, звучностью итальянского имени они рассчитывали вернее возбудить восхищение толпы (plus sûrement susciter l'admiration des foules), а потому перестановкой частей французского слова Aliboron (осел) создали нужное для своих заданий привлекательное «итальянское» имя: Boronali.

Так же заботливо и расчетливо была подготовлена и живописная программа для будущей школы великих живописцев-чрезмерников, «братьев» главы новой школы. Так

как по этой програме должен был написать картину осел, то програма предусмотрительно изгоняла рисунок, определенность контуров и какие бы то ни было полутона. Право гражданства получали только ярчайшие красочные мазки, объявленные драгоценными камнями новой школы живописи.

Оставалось только подыскать искомого главу для этой новой школы с имеющимся готовым широковещательным манифестом. Это оказалось нетрудным. На роль маэстро Joachim'a Raphael'я Boronali был избран старый 16-летний осел-развозчик Lolo, известный художникам на Монмартре, так как его стойло находилось при кабарэ Lapin Agile (Проворный Кролик).

В результате Lolo выставил в 1910 году свою картину так же, как и Matisse, Rousseau и Le Fauconnier в Салоне Независимых.

Как это было достигнуто в техническом отношении,— мы узнаем с исчерпывающей полнотой из официального документа. Но мы предварительно считаем нужным подчеркнуть, что мистификаторы отнюдь не имели в виду высмеять перечисленных художников. «Посылая произведение осла, настоящего осла, в Салон Независимых, мы не хотели»—заявили они потом—«доставить себе слишком мелкое удовлетворение—глупо, без надобности мистифицировать художников, с мужественной независимостью выполняющих похвальное дело. Мы хотели показать глупцам и тщеславным бездарностям, загромождающим слишком значительную часть выставки и приобревшим на минуту влиятельность, что произведение осла, написанное качаниями ослиного хвоста, не будет неуместно среди их произведений. Мы хотели протестовать, напрягши фантазию до крайних пределов, только против наводнения выставки... всякой дрянью с жалкой техникой и гнилым вдохновением (entassement de petites ordures de facture pitoyable et d'inspiration putride), составляющей позор французского искусства».

Несомненно, однако, что мистификаторы ударили сильнее и больнее, чем хотели. Но и во всяком случае, они в праве были ожидать, каковы бы ни были их намерения, что факт участия осла в качестве экспонента Салона Неза-

висимых подвергнется энергичному оспариванию, если он не будет поставлен вне всякой возможности оспаривать и отрицать.

Эту задачу мистификаторы разрешили столь же остроумно и необычно, как и все, опровергая ходячий предрассудок о французской легковесности и неосновательности. Они— как раз наоборот— в своей шутке проявили почти немецкую педантичность и предусмотрительность. Во избежание всяких споров и сомнений они прибегли к содействию... судебного пристава, уплатили ему надлежащие пошлины и получили оформленный официальный документ, запротоколировавший и их намерения, и роль осла в написании картины с таинственным содержанием.

Приводим полностью этот единственный в летописях искусства документ:

«Удостоверение (procès-verbal de constat). 8-го марта 1910 года в контору ко мне, Paul-Henri Brionne, судебному приставу Сенского гражданского суда в Париже, имеющему жительство rue du Faubourg-Monmartre, 33, явился г...[1]) из журнала «Fantasio», имеющий жительство в Париже, Boulevard Poissonièr, 14, и заявил мне:

что каждый год бывает Салон выставки разных произведений рисования, живописи и скульптуры, носящий наименование «Выставки независимых художников»;

что эта выставка открыта всем художникам и что, к сожалению, наряду с произведениями высокого достоинства, на этой выставке фигурируют смехотворные произведения, не имеющие, по признанию всех и даже самих независимых художников, никаких признаков искусства;

что в целях показать, до какой степени любое произведение может быть при́нято на эту выставку, причиняя, таким образом, истинный вред соседним произведениям, он намерен послать в названный Салон, от имени журнала «Fantasio», картину, главным автором которой будет осел; что эта картина будет внесена в каталог под названием: «Et le Soleil s'endormit sur l'Adriatique» ... («И солнце заснуло над Адриатикой...»), за подписью I.-R. Boronali—анаграмма от Aliboron;

---

[1]) Имя не было опубликовано.

что, по указанной причине, он просит меня—чтобы установить достоверность соответственных деяний—присутствовать при написании упомянутой картины и составить о том протокол.

И он подписал свое заявление (sa réquisition).

Изъявив согласие на заявленную мне просьбу, я в сопровождении г. г..., редакторов журнала «Fantasio», прибыл в кабарэ du Lapin Agile, находящееся в Париже, rue des Saules, где, перед означенным заведением, г.г... установили на стуле, заменявшем мольберт, новый холст для картины. В моем присутствии были разведены краски—голубая, зеленая, желтая и красная; на хвостовую конечность осла, принадлежащего владельцу кабарэ du Lapin Agile и предоставленного для использования по обстоятельствам, была привязана кисть.

Затем осел был подведен и повернут перед полотном и г..., поддерживая кисть и хвост животного, предоставил ему движениями хвоста пачкать полотно во всех направлениях, заботясь только о том, чтобы переменять краску на кисти и укреплять ее на хвосте.

Я удостоверился (j'ai constaté), что картина представляла собою различные тона, переходящие из голубого в зеленый и из желтого в красный, не составляя ничего целостного и не будучи похожа ни на что.

Когда эта работа была закончена, в моем присутствии были сняты фотографии с картины и с ее автора.

В удостоверение изложенного мною составлен и выдан настоящий протокол для пользования по закону?.

P. Brionne».

Этот необычайный документ почти поражает сатирическим контрастом между буффонадой в содержании и торжественностью законной канцелярской формы. Минутами кажется, что этот протокол такая же мистификаторская выдумка, как и грозный манифест главы школы чрезвычайников—«эксцессивистов». Но протокол скреплен подписью, указанием адреса, никем не оспаривался и содержит отметку даже о взысканных судебных пошлинах. Из этой отметки видно, что за удостоверение всего, что происходило на гла-

зах представителя закона в кабарэ du Lapin Agile, с редакторов «Fantasio» была взыскана пошлина в размере 18 франков 20 сантимов.

Фотография, о которой упоминается в протоколе, пополняет приведенные данные о способе выполнения картины. По фотографии видно, что осла дразнили чем-то съедобным, держа лакомый кусок около морды, и мнимый Боронали реагировал на это помахиваниями «хвостовой конечности», как выражается торжественно-канцелярски в своем юмористически-серьезном удостоверении судебный пристав. Оставалось только направить эти движения хвостовой конечности, снабженной кистью, на холст. Так это и было сделано, и приведенный нами полностью документ удостоверяет, что роль людей в новой «лирической» картине сводилась исключительно к тому, чтобы дать ослу возможность «пачкать холст по всем направлениям», как выразился тот же судейский чиновник, нелицеприятно и со взысканием пошлин удостоверивший, как все происходило и как получилась в конце концов «картина», которая по крайнему разумению его, составителя протокола, Поля Анри Брионна, судебного пристава Сенского гражданского суда,—«не была похожа ни на что».

Теперь мистификаторы—и с ними вместе история умственной культуры XIX—XX века—были обеспечены надежным документом, чрезвычайно любопытным, характерным и символическим для «достижений» мистически - таинственного свойства.

Оставалось, согласно с заданием, картину выставить в Салоне Независимых и обратить на нее должное внимание публики.

Первое оказалось незатруднительным. Потребовалось только вновь израсходоваться, оплатить картину—внести за «Боронали» членский взнос экспонента Салона Независимых, и, согласно устава, картина была допущена на выставку. Таким образом основной своей цели мистификаторы добились. Они создали убедительнейшее reductio ad adsurdum устава Независимых, не допускающих никаких предварительных расценок выставляемой картины с точки зрения ее уместности на выставке. Они экспериментальным методом

доказали, что при таких условиях у Независимых может быть выставлено все, что угодно, хотя бы оно и не имело никакого смысла и—тем более—художественного значения.

Но, как мы уже говорили, мистификаторы ударили гораздо дальше, чем хотели и собирались ударить. Они выдвинули и осветили то, чего не собирались выдвигать и освещать. По их словам, когда они решили написать «хвостовой конечностью» картину, возник трудный вопрос о подходящем наименовании. «Следовало ли ей дать название Sous bois—«В лесной чаще», Scène de famille—«Семейная сцена» или Portrait de M. Fallières—«Портрет Фальера?»—так юмористически резюмируют свои размышления авторы мистификации.

Но эти реалистические наименования были отвергнуты. «Так как эта картина имела неоцененное преимущество изображать что угодно, то мы дали ей это лирическое название: «И солнце заснуло над Адриатикой»...—морской вид».

Несомненно, что таинственное «лирическое» наименование было выбрано шутниками наиболее целесообразно. В самом деле, где причины заподозреть мистификацию, когда эти разноцветные полосы должны знаменовать нечто таинственное и непостижное уму: солнце, заснувшее над Адриатическим (?) морем?

Так и произошло. Таинственное, «заумное» название оказалось до такой степени «естественно» выбрано авторами шутки, что им пришлось немало потрудиться, чтобы выполнить вторую половину задачи: обратить на картину Боронали общественное внимание.

В этих видах мистификаторы, еще до появления картины на выставке Независимых, стали заблаговременно подготовлять почву для сенсации. Спекулируя все на то же иноземное происхождение Боронали, авторы мистификации поместили в своем журнале статью с данными биографического свойства. По этим данным оказывалось, что Боронали — земляк Колумба; что он—родом из Генуи; что он—любимец итальянской аристократии, пользуется, как художник, успехом в высшем общественном круге; что он—наконец—внушает большую веру в свое будущее женщинам. К этому прибавлялось, что Боронали очень молод, хотя—по некото-

рым сведениям — некрасив собой. Так как все эти сведения могли быть проверены репортерами, то мистификаторы предусмотрительно сообщали, что Боронали еще нет в Париже, но что картину свою он пришлет всенепременно и что она так же всенепременно произведет сенсацию на выставке у Независимых.

Наконец, картина на самом деле появилась в Салоне Независимых. Она оказалась помещенной в одной из центральных зал и, к величайшему удивлению — нужно думать — мистификаторов, далеко не сразу была отмечена публикой.

Это — на наш взгляд — чрезвычайно любопытный и характернейший эпизод. Нам лично в свое время пришлось слышать замечание о том, что вся история с картиной осла была чрезмерно раздута газетами, что в действительности картина при первом появлении не только не произвела никакой сенсации, но даже была мало замечена, как мы и оговорили. Но, на наш взгляд, то, что картина «Боронали» могла оставаться мало замеченной и есть самое интересное в буффонаде, учиненной парижскими шутниками из журнала «Fantasio».

4.

Ведь казалось бы a priori, что картина «Боронали» по своей абсолютной бессмыслице должна была произвести на выставке немедленно впечатление скандала. Во всяком случае казалось бы несомненным, что она должна была выделиться, как нечто экстраординарное, в меру необычайности своего происхождения; ведь должно же чем-нибудь отличаться творчество человеческой руки от «пачканья», как выразился судебный пристав, ослиным хвостом?!

Оказалось не так. Несмотря на то, что появление картины на выставке сопровождал громовый манифест о нарождении новой школы, намеревающейся разбить палитры предков и сжечь все шедевры, картина Боронали слилась со множеством других картин таинственного содержания, написанных людьми, действительно (по-своему) искавшими и напрягавшими свои духовные способности. Поэтому решительно никто ничего не заподозрил, пока сами авторы мисти-

фикации не опубликовали всех материалов, касающихся необычайного происхождения картины от «хвостовой конечности» осла.

Картина Боронали оказалась настолько в тоне общих живописных устремлений экспонентов выставки, что ей как-будто грозила даже перспектива затеряться среди 5.668 других выставленных в 1910 году в Салоне Независимых, несмотря на сопровождавший ее необычайный манифест.

Почти не верится, что авторам мистификации пришлось прибегнуть к рекламе — к рекламе! — чтобы поскорее обратить общественное внимание на необычайную «заумную» картину «итальянского» художника! С этой целью в целом ряде парижских газет были помещены ложные сообщения о столкновениях, будто бы имевших место в связи с выставленной картиной. Рассказывалось, что какой-то Бодрикур, торговец маслом, приезжий из провинции, позволил себе неуважительно отозваться о картине Боронали в присутствии этого пылкого итальянца и что Боронали немедленно швырнул в лицо торговцу свою визитную карточку и пригласил секундантов для предстоящей дуэли. Названы были даже имена секундантов. Об этом предупреждалась публика и попутно заявлялся протест против нетерпимости пылкого художника.

Только такими чрезвычайными мерами удалось, наконец, победить невнимательность посетителей выставки, не почувствовавших без этого в картине Боронали ничего чрезвычайного. Наконец, манифест и картина — сделались центром внимания. Солнце, заснувшее на Адриатическом море, наконец, выдвинулось на первый план из 5.669 выставленных холстов. Заговорили, конечно, большие парижские газеты; заговорила и иностранная печать, осведомленная собственными корреспондентами. Среди имеющихся у нас материалов о знаменитой картине имеются корреспонденции в газеты Италии, Англии, Германии, Швейцарии и Америки. Все цитируют манифест, видят в картине прямое отражение футуристических принципов, связывают имя Боронали с именем Маринетти. Всем кажется, что дело не обошлось без его влияния. При этом не обходится без националистических тенденций. Мистификаторы-французы, как мы видели, очень энергично приписывали авторство итальянцу, считая,

что представителю итальянского искусства такой манифест и такая картина подходят под стать; Италия уже создала Маринетти, главу футуристической школы в поэзии, знакомого Парижу и по его собственному манифесту о разрушении музеев и по пьесе «Roi Bombance», уже представленной и освистанной парижанами. Почему же Италии не создать нового разрушителя в лице мнимого Боронали?

Итальянская газета Tribuna (III. 26) в письме своего корреспондента, по поводу Боронали и его картины, держится иного мнения. Газета предпочитает, как и французы, найти какого-нибудь инородца, виновного в таких эксцессах живописи. Не менее удачно, чем французские газеты, итальянская газета объясняет все влиянием в живописи русских и поляков — всяких живописцев с именами на «ов» и «ский».

Только немногим — по поводу разрушительного манифеста — приходит мысль о возможности мистификации. Такую догадку, высказанную вскользь, мы нашли, напр., у корреспондента Kölnische Zeitung. Сообщая о распространившемся по Парижу манифесте эксцессивистов с призывом уничтожить образцы классической живописи, он оговаривается: «если это не карнавальная шутка»...

Но и у этого скептика оговорка касается только грозного манифеста. Самая же картина главы эксцессивистов вызвала безусловное доверие. В ней, как мы говорили, не оказалось ничего экстраординарного. Одни отнеслись к ней с насмешливой враждебностью, другие с серьезным вниманием, но и те и другие вполне доверчиво. Картина изображала солнце, заснувшее н а д Адриатикой. Но на картине не было никакого солнца. Некоторые рецензенты над этим обстоятельством посмеялись (Gazette de France, 19. III). Другие же, невольно ища примирения между названием картины и ее содержанием, полагали, что картина изображает солнце, заснувшее п о д Адриатикой (New York Herald, 6. IV). Повидимому, при такой гипотезе картина Боронали казалась уже менее нелепой. Третьи, относясь отрицательно вообще к Салону Независимых и его «устремлениям» в живописи, все-таки подробно и серьезно разбирали и манифест и картину Боронали, не находя в них ничего особенного, по сравнению

с общим тоном художественных исканий Независимых (Revue des Beaux Arts. 20. III).

Но самое замечательное и характерное, что имеется в нашей коллекции отзывов и корреспонденций по поводу картины, это—иронические отзывы о степени дерзновенности главы школы эксцессивистов. В одной рецензии мнимому Боронали делается нравоучительная отповедь, что добиться чрезвычайного впечатления, как этого хочет Боронали, художникам удается крайне редко, ибо «нет ничего более трудного в искусстве, как чрезвычайное» (Intransigeant. 22. III). А в другом отзыве отповедь сделана еще кратче и еще неотразимее. Мнимому Боронали, воспевшему хвалу всяческой чрезмерности и необычайности, ставится в упрек банальность; о нем говорится, как о художнике, достигшем чрезвычайности только в одном — в «чрезвычайной банальности» своего холста. Вот этот отзыв, заимствуемый из органа, посвященного вопросам искусства (De l'art ancien & moderne. 26. III): «Рядом с г.г. Ghéon, Klingsor и Jamet... в космополитической толпе чванится чрезвычайная банальщина г. Боронали» (se pavane l'excessive banalité de M. Boronali).

Всего могли ожидать авторы мистификации, привязывая кисть к хвосту Lolo и предоставляя ему пачкать холст по всем направлениям, как выразился судебный пристав. Но этого, конечно, они не могли ожидать. Таинственная картина с таинственным содержанием, недоступным никакому разумению, ибо в ней и разуметь было нечего, не только не оказалась экстраординарной среди других образцов заумного устремленья в область иррационального, но даже «банальной!» Факт, поистине, изумительный.

К сожалению, у нас нет сведений, как почувствовал себя иронический критик эксцессивизма после опубликования в печати материалов о происхождении картины, снимающих с нее тень малейшего упрека в банальности.

Конечно, опубликование этих материалов вызвало разливанное море злорадных статей и сделало Салон Независимых мишенью бесчисленных насмешек.

Эти злорадные и насмешливые отзывы составляют главную часть нашей коллекции. Но мы оставим их совершенно в стороне. Для нас существенна только серьезная

сторона в совершившемся факте. В самом деле, как могла картина, написанная мановениями ослиного хвоста, кому бы то ни было — другу или врагу — казаться картиной? Задетые и оскорбленные руководители Салона Независимых отвечали на естественные вопросы об этом саркастической шуткой. На вопрос, каким образом у них на выставке мог оказаться экспонентом осел, они отвечали вопросом же: а на других «академических» и «национальных» выставках среди экспонентов разве мало бывает ослов?

Конечно, это не ответ и не разрешение естественного вопроса. Пусть и на других выставках академических и национальных участвуют «ослы». Но ведь это все-таки только метафорические «ослы». В Салоне же Независимых оказался участником осел в буквальном смысле, зоологическом, без всякой метафоры.

Таким образом саркастическая шутка руководителей и апологетов Салона Независимых оставила недоуменный вопрос в полной силе и остроте. Чем объяснить, что пачкотня холста «хвостовой конечностью» могла быть принимаема за картину не только профанами, но и людьми, понимающими толк в искусстве?

На наш взгляд совершенно правильное и серьезное объяснение было дано критикой тогда же в связи с разыгравшимся инцидентом.

«Схоластика утверждала», «что ослу гораздо легче отрицать, чем философу доказать».—«Но вот,—говорит критик Gaulois (28. III) — осел, который доказал нечто, имея против себя всех философов мира. Он доказал — и не a priori, но a posteriori — что явнейшая пачкотня может сойти за картину в глазах тех, которые принимают ирреальное, неправдоподобное и абсурдное — за новое искусство!»

Это совершенно правильный и серьезный вывод. Несомненно, что разыгравшийся оскорбительный фарс был логически и психологически связан с господством в искусстве мистических, ирреальных и иррациональных тем.

Нет надобности доказывать, что никакой мистификатор никакими подвязываниями кисти к хвосту не мог бы добиться получения чего-то такого, что можно было бы выдать в глазах самого неопытного человека за картину реалисти-

ческого содержания. Но это оказалось вполне возможным при подложном экскурсе в область ирреального, неопределимого логически. Стоило только назвать картину «лирической», стоило только адресоваться к заумным переживаниям зрителя, недоступным для контроля разума, — и несчастный зритель оказывался бессильным различить творчество человеческой мысли от простой пачкотни ослиного хвоста.

Но ведь это единичный случай. Можно ли делать выводы из единичного случая?

Увы! это не единичный случай.

Ибо за этим — на первый взгляд — «единичным» случаем скрываются бесчисленные случаи, где «лирическое» таинственное содержание было не менее иллюзорным, но это осталось тайной от зрителей потому, что всякое «таинственное» достижение предполагает заранее отказ от самоконтроля и критики «достигнутого».

Этим и ценен эпизод с картиной мнимого любимца высшего итальянского общества Боронали.

Это был случай, когда иллюзорность картины таинственного содержания оказалась вне сомнения. В других случаях это не могло стать очевидным, благодаря отсутствию разоблачающего протокола судейского чиновника. Вот и вся разница. Не будь ее, зрителю приходилось бы убеждаться зауряд в том, что стоит отскоблить от любой лирической картины заумного содержания налет иллюзии, и содержания останется не больше, чем в знаменитой картине Боронали.

5.

Что было, однако, самым невероятным в той фантастической буффонаде, которую мы только что проследили? Читатель, вероятно, найдет, что наиболее неправдоподобным, хотя и сущим в действительности, является упрек ослу в банальности его живописных достижений, да еще в банальности «чрезмерной». Несомненно, этот упрек неподражаем. Его нельзя выдумать. Такие шутки пошутить может только действительность. Человеку показалось, что он не только понял то, что сказал осел своим хвостом, но что он может с уверенностью решить вопрос о внутренней ценности его достижений. И по суровому приговору,

краткому, но выразительному, оказалось, что новичок-художник дал только банальщину, т. е. не подвинулся ни на йоту вперед сравнительно с другими «лирическими» художниками до него, т. е. до осла, трактовавшими в красках таинственные человеческие настроения.

Это, конечно, необычайное происшествие в летописях искусства под датою 1910 года. Оно само по себе может справедливо поставить вопрос: что же дало это «лирическое» настроение тайновидцев-художников, если его можно не отличить (хотя бы в самых бездарных вещах) от результатов непроизвольного закрашивания холста ослом?..

Но все-таки не это было самым неправоподобным в цепи эпизодов, связанных с выставкой картины мнимого итальянца Боронали. Поистине невероятным оказалось совершенно другое.

Мистификаторы, как мы уже знаем, имели в виду ввести в Салон Независимых нечто нелепое и не могущее быть принятым всерьез.

Но они ошиблись. Как мы уже говорили, шутники ударили гораздо дальше, чем хотели, по своему собственному настроению. Поэтому им сначала пришлось бороться с индифферентностью публики, не чувствовавшей в картине Боронали ничего такого, к чему бы глаз зрителя не присмотрелся на других выставках того же Салона Независимых, прославленного участием Матисса, Реньо.

История с картиной Боронали была достаточно невероятна. И немудрено, что А. Бенуа, откликавшийся на все важные события в мире искусства, оставил этот забавный случай в Салоне Независимых без анализа и объяснения, несмотря на печатно обращенный к нему запрос.

Однако, еще более невероятными оказались последствия парижской мистификации. Авторы ее хотели мистифицировать, привязавши кисть к хвосту осла и заставив его писать таким образом картину с «лирическим» содержанием. Но оказалось, что они не мистифицировали, а открыли новый метод живописных исканий!

Так было на самом деле, и это, на наш взгляд, самое изумительное в обстоятельствах буффонады 1910 года.

Читатель, быть может, заподозрит нас, в свою очередь, в мистификации. Но мы напомним факт, что в России после

парижской буффонады образовался особый художественный кружок, принявший с гордостью название «Ослиного Хвоста».

Таким образом, напрасно руководители Салона Независимых сердились и сердито ссылались на участие метафорических ослов на всяких других выставках. В конце концов участие зоологического, «буквального» осла оказалось вовсе не в ущерб мистическим тайно-видениям в живописи.

Как это случилось, мы уже указывали. В живопись пришел культ случайности, как метода живописных тайновидений. Мы цитировали своеобразные признания автора (критика) о том, что он знает «многих художников, которые мажут по холсту, как им бог на душу положит, а потом только ловят из этого хаоса то, что кажется им наиболее удачным»...

Когда художники «мажут, как бог на душу положит», в целях обогащения своей души таинственными прозрениями, тогда, конечно, нет ничего предосудительного и в случайной пачкотне осла хвостом. Не все ли равно, как и кто намазал по холсту, раз требуется намазать как попало, и в этом именно и искать источник живописных достижений.

Таким образом, мистификаторы из журнала «Fantasio» сеяли насмешку и издевательства, а жатва принесла новую истину во благо тайно-прозрений русских живописцев.

На наш взгляд это и должно быть признано, по справедливости, самым неожиданным и невероятным откликом буффонады 1910 года.

XIV. Нечаянные заслуги символизма.

Считаем правильным и необходимым сделать одну оговорку, не затрагивающую существа дела.

Нуль в итоге мистических достижений модернизма, конечно, не знаменует нуль вообще от исканий модернизма. Искания могут быть безнадежны по самому существу своему, но абсолютно бесполезных исканий не бывает. Положительные результаты могут быть малы, могут быть неожи-

данны для самих новаторов, но они всегда есть, если искатели нового талантливые, достаточно одаренные люди.

Это ведь давняя вещь. Колумб искал морского пути в старую, давно известную Индию, а нашел новую, никому неведомую Америку.

С мондернизмом было наоборот. Он искал новую мистическую Америку, а открыл только старую Индию художественного реализма. Здесь мистики открыли многое. Они с необычайной отчетливостью выдвинули значение художественного реализма, его «символическое» значение. Реализм от критики мистиков вырос, стал чище, ярче и благороднее. Они оттенили, что художественный реализм в действительности всегда символичен, содержание даваемых им образов всегда не закончено: художественно-реальные образы всегда заключают в себе простор для разумения свыше той бытовой формы, которую использовал художник, чтобы говорить об общем в частной форме,— в проявлениях мимолетной истории закрепляя вечное, свойственное человеческой природе.

В какой мере свойствен художественному реализму этот дополнительный смысл, видно из любопытного отзыва, напр., Андрея Белого о Чехове. По его словам, Метерлинк, в качестве преднамеренного символиста, груб по сравнению с Чеховым, и потому символист, обращаясь к Чехову после Метерлинка, чувствует «облегчение»: до такой степени его непреднамеренные символы «тоньше, прозрачнее... Они вросли в жизнь, без остатка воплотились в реальном».

Но символисты сделали не только это. Ища мистического общения с мистической сущностью мира, они нашли и выразили в поэзии такие настроения, которые определяются разве только термином «беспредметного настроения»; это настроения, средние между словом и музыкой без слов. И это останется от поэзии К. Бальмонта и В. Брюсова, когда лишь историки будут помнить брюсовское воспевание — наряду с Лейбницем — жриц случайной любви за приносимый ими поэту «отблеск тайны зачатий...» Все это будет забыто, как забыто тысячеголовой читательской массой уже и теперь. Но случайные завоевания В. Брюсова, из мира по сю сторону разума, останутся.

XV. Акмеизм.

Задача наша имеет определенные границы. Мы далеки от намерения дать обзор всех литературных и художественных явлений недавнего прошлого. Предмет нашего анализа—основное литературное и художественное течение, в основе которого лежит импульсивное стремление войти в общение с тайнами иных миров и в то же время создать для себя, для всего человечества, полноту и свободу переживаний, основанную на культе подсознательного, на отказе от контроля логической мысли, контроля разума и этического чувства.

Сообразно с этим наша задача—дать общий очерк эволюции и внутреннего кризиса этого течения, привлекшего к себе «в кредит» известную долю читательской массы,— того переменчивого читателя, что делает литературный шум и видимое волнение в литературе.

Мы остановили свое изложение на том моменте, когда это течение начало переживать внутренний кризис. Пришли новые люди и утверждали, что гейневской «верой—кредитом» завладели люди, не заслуживающие этого. И в этом была своя доля правды. Когда пришельцы доказывали, что их ближайшим предшественникам надо отказать в доверии, это было жестоко, но справедливо. Взаимные пререкания были на самом деле не лишены интереса.

Пришел акмеизм, впоследствии заявивший претензию на право считаться предтечею русской революции, ее литературным провозвестником. В какой мере основательна эта претензия, мы увидим из дальнейшего.

Акмеизм ополчился на символизм в литературе за то, что он направил «свои главные силы в область неведомого». Этому течению акмеизм ставил упреком, что «попеременно он (символизм) братался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом. Некоторые его искания... почти приближались к созданию мифа» (Н. Гумилев). И это направление литературных исканий оказалось безрезультатным; оно явно вступило в период «катастрофы», по мнению акмеистов,

вместо «апофеоза», которого ожидало, и причины этой катастрофы — «внутренние пороки самого движения» (С. Городецкий).

Что хотел дать мистический символизм? — задавали вопрос его критики-акмеисты и приходили к справедливому заключению, что какие бы то ни было приближения к непознаваемому невозможны; что в этом отношении равно бессильны колдуны у дикарей и современные поэты-художники. Все, что возможно для искусства в этой области: «всегда помнить о непознаваемом», не вдаваясь ни в какие догадки о нем. Пусть — заявляли акмеисты — «прекрасная дама Теология останется на своем престоле, но ни ее низводить до степени литературы, ни литературу поднимать в ее алмазный холод акмеисты не хотят» (Н. Гумилев).

Для литературы игра символистов в познание «непознаваемого» имела, с точки зрения их критиков, печальный результат. Никакие сближения между неясными переживаниями в областях разных чувств; никакие окраски звуков и звуки в красках, к которым прислушивались символисты, расчитывая хоть здесь обнажить уголок непознаваемого, — не привели и не могли привести ни к чему. Было налицо только пользование «словами-хамелеонами». Вместо «непознаваемого» культивировалась простая непонятность, при помощи того неопределенного содержания, которое свойственно даже самым определенным словам в языке. В этом отношении роль символистов-тайновидцев акмеисты формулировали ярко и едко: «Они любили облекаться в тогу непонятности; это они сказали, что поэт не понимает сам себя, что, вообще, понимаемое искусство есть пошлость... Но непонятность их была проще, чем они думали» (С. Городецкий). За нею просто не было никакого действительного содержания. В этом была вся «тайна» в произведениях символистов, — по мнению их критиков — «акмеистов».

Резко поэтому отграничиваясь от всяких безнадежных мистических исканий и утверждая — почти словами Герберта Спенсера, — что «непознаваемое по самому смыслу этого слова нельзя познать», акмеисты считали необходимым возвратить литературе ясность и доступность общему разумению. Акмеисты хотели бы вернуть модернистической лите-

ратуре характер общественного мышления—мышления вслух, ради предполагаемого собеседника. По словам акмеистов, эта основная роль литературы подверглась серьезной угрозе со стороны мистиков-символистов. Они превратили литературу в формулы для своих собственных таинственных соприкасаний с непознаваемым, в формулы для самих себя, неизвестно для чего опубликованные. «В этом отношении символизм напоминает «Prestre Martin» средневековой французской пословицы, который сам служит мессу и слушает ее». Акмеисты полагали, что творчество, несомненно, удовлетворяет запросам самого художника, но что оно в то же время должно удовлетворять условиям общественного мышления, оказываясь доступным всякому „собеседнику", желающему понять (О. Мандельштам).

Все это так просто, что, пожалуй, и не составляет никакой революции. Но оказалось, что это революция. Писатели-тайновидцы, преемники первобытных колдунов, взявшие на себя роль посредников между миром и надмирной «тайной», горячо выступили в защиту прав на читательское внимание и в свою очередь подвергли жестокой критике акмеистов. Жрецы тайн утверждали, что им принадлежит апофеоз, а вовсе не катастрофа. Принадлежит и будет всегда принадлежать. И в этом отношении они находили горячую поддержку со стороны сочувственно настроенной критики. Только некоторые склонялись к мысли, что символические достижения близятся к закату. Другие решительно восставали против такого допущения, так как «наш современный символизм, такой, каким он создался на протяжении последних 20 лет, может смениться новыми школами и течениями в искусстве, но своими победами он будет жить в вечно грядущих временах (Зин. Венгерова в «Дневнике писателей»).

Нет надобности особо оговаривать, что мы не имеем в виду излагать подробности полемической борьбы между рассматриваемыми настроениями (едва ли это и нужно).

Нас интересует лишь общая линия эволюции настроений.

С этой оговоркой мы и будем продолжать обзор дальнейших исканий. Враждебная мистическому символизму школа присвоила себе наименование «акмеистов» и пояснила,

что это слово происходит от греческого ακμή, что значит «высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора».

Где искал правды и правдивости акмеизм? На это имеется самый обстоятельный ответ. По словам акмеистов—иначе «адамистов»—их стремление найти «мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь», не опираясь ни на какую мистику. Таким образом, новым литературным этапом было, собственно говоря, возвращение к первоначальной чистоте идей Ницше. Что же это значило у теоретиков акмеизма? Это значило, что страницы литературной декларации акмеистов-адамистов будут пестреть словом «зверь» в применении к человеку. «Как адамисты, мы немного лесные звери и во всяком случае не отдадим того, что в нас звериного, в обмен на неврастению». Таким образом, это оказались здоровые «немного звери», не ценящие болезненной неврастеничности в противовес Пшибышевскому. Сейчас же за этим призывом к звериному здоровью следовало указание на «звериные добродетели», которыми акмеизм «может похвастать». В числе поэтов, которыми «хвастал» акмеизм, был и такой, что совсем «снял с себя наслоения тысячелетних культур и понял себя, как «зверя, лишенного и когтей и шерсти».

Влечение к зверям было вообще характерно для адамистов-акмеистов, по их собственному признанию. «Как бы вновь сотворенные, в поэзию хлынули звери; слоны, жирафы, львы, попугаи с Антильских островов наполнили ранние стихи Н. Гумилева» (С. Городецкий).

Таким образом, выбросив мистику, в остальном акмеисты заявили себя преемниками символизма. С этой стороны они принимают целиком известные стихи Ф. Сологуба:

Мы—плененные звери,
Голосим, как умеем...

Вся разница в том, что они не желали «голосить» на мистические мотивы.

Они предпочитали «голосить» исключительно на реальные мотивы. При этом ни в какую критику бытия они не вдавались. Они были рады жизни, как она есть, и хотели «голосить, как умеют», о мире, который «бесповоротно принят ими во всей совокупности красот и безобразий».

Акмеисты для ясности давали точное указание и о том, что в их глазах является «безобразием». Этические элементы попрежнему не должны составлять критерия ни в малой доле. «Безобразием» в мире акмеисты считали только «то, что недовоплощено, что завяло между бытием и небытием». Пусть все существующее — и «добро» и «зло» — существует, но пусть все будет наиболее ярко выражено (не только в искусстве, но и в самой жизни). Ничего другого не хотели — по их собственному заявлению — представители «вершинности». Никаких поправок в бытие они не вносили и в критику бытия не вдавались.

Впоследствии—мы уже упоминали об этом—акмеизм, хотя и робко, но заявил свою претензию на звание провозвестника разразившейся революции. Как видит читатель, это простое недоразумение, самовнушение. Провозвестники революции, ставившие своей задачей в критику бытия не вдаваться и поправок в бытие не вносить, — странные, конечно, провозвестники революции. На самом деле, революция пришла, чуждая всем настроениям, которыми жили литература и искусство в рассматриваемый период, и, конечно, без всяких провозвестников. («Революции» в искусстве и литературе, вызванные символизмом и модернизмом, были, конечно, еще дальше, по своей внутренней основе, от революции в жизни, чем акмеизм. Как мы увидим, не составлял исключения и футуризм).

Возвращаясь к акмеизму, отметим, что акмеизм высказался в области формы за объективный реализм и даже за натурализм, как бы подчеркивая этим, что акмеисты действительно «звери», исключительно «звери», которым важна только натура — природа и не нужно идеальных надстроек, свойственных не только символизму, но и художественному реализму. Они вполне удовлетворялись тем ограниченным содержанием, которое присуще натурализму в жанре Золя, которое когда-то Лев Мечников насмешливо именовал «нанатурализмом» вместо натурализма.

И на самом деле этого «нанатуралистического» элемента в акмеистических исканиях истины было достаточно. Они были далеки от метафизического толкования экстазов чувственности. Но и для них, как для Пшибышевского, еван-

гелие должно было начинаться словами: «в начале был пол». Они не стали, как В. Брюсов, утверждать, что их влечет мистическая «тайна зачатий». Но это только потому, что им не нужно было совсем оправданий; за них просто факт соотвественного «звериного» влечения. Поэтому в «вершинной» поэзии Н. Гумилева вы находили, к большому своему изумлению, то, что, казалось, давно уже умерло. Была лирика полового извращения на мотив из М. Кузмина. Но этого оказывалось мало. Поэт хотел быть универсальным и добавлял лирику противоположного извращения.

Акмеистов погубил их собственный торжественно заявленный обет. «Отныне безобразно то, что безобразно, что недовоплощенно, что завяло между бытием и небытием», ибо несомненно, что формула «безобразия недовоплощенности» была приложима прежде всего к ним самим, поскольку они на самом деле «лесные звери», но без «шерсти и когтей».

Очевидно, им нужно было довоплотиться в ту или другую сторону: или пойти дальше в сторону когтей и шерсти, или вернуться в современно-человеческое состояние и почувствовать, что им не чужды все приобретения человеческой культуры. Они не сделали ни того, ни другого. Акмеизм замер еще до революции.

XVI. Кубизм в живописи и его метафизические откровения.

Одновременно с акмеизмом на боевую дорогу вышел его злейший враг: «футуризм». Впрочем, акмеисты платили той же монетой. Для них лучшим показателем разложения мистической поэзии служил факт, что в ней появились «футуристы, эго-футуристы» — «гиэны, следующие за (умирающим) львом».

Школа «футуристов» взяла на себя задачу указать литературе и искусству настоящую, верную дорогу к будущему и к действительному, а не мнимому постижению «тайны» иных миров, и настоящую, а не мнимую красоту.

Как мы видели, этика и логика потерпели евангельскую перемену судьбы: из категории первых перешли в категорию последних. Долгое время не испытывало никаких изменений в своих судьбах эстетическое чувство. На некоторое время оно даже стало верховным регулятором, вершителем и оценщиком всего сущего и происходящего в мире.

Но, конечно, царство традиционной, исторически сложившейся эстетики не могло быть вечным, как это казалось. Чувство красоты, воспитавшееся в человеческих душах целыми веками и тысячелетиями, не могло быть свободным от давления культуры этих веков и тысячелетий. Да ведь, с научной точки зрения, большой вопрос, представляется ли эстетически-прекрасное совершенно автономным от этически-прекрасного... И если безрезультатными остаются все попытки современного человека «в самом себе гармонию создать», то не она ли, традиционная эстетика, составляет причину этого? Не она ли создает внутреннее раздвоение современного культурного человека, заставляя его жить не только в настоящем, с которым его связывают повелительные жизненные интересы, но и в давно умершем прошлом, чарующем поэзией и красотой, ему одному свойственной, ныне никому ненужной, но все еще не умершей в человеческих душах?

Но если так, то правильное решение уже давным давно дано в евангельской заповеди: если соблазняет глаз, должно удалить соблазняющий глаз. Это и сделали футуристы. Чтобы остаться наедине с одной современностью, любить только ее, находить красоту только в ней, они заставили себя возненавидеть все прошлое, все минувшее, всю историю, как бы величава она ни была. Нужно вырвать соблазняющее око; нужно удалить из жизни все, что создает рознь в человеческих чувствах; все, что создает диссонанс между требованиями современности и пережиточными душевными тяготениями, воспитанными прошлым. Нужно разрушить музеи, вобравшие в себя элементы стародавней соблазняющей прелести; это будет избавлением современника от всякой власти над ним прошлого. Нужно сбросить Пушкина с «парохода современности». И ведь на самом деле надо,

потому, что Пушкин на самом деле живет в наших душах, как символ живой красоты и прелести русской речи и русской поэзии. Это — насилие над собой? Но ведь всякий аскетизм — насилие. Всякий аскетизм обедняет душу, чтобы взамен разнообразия душевной жизни создать мир и внутреннее спокойствие.

Такой мир и стоическое единство душевных настроений и обещали миру футуристы. Они были по-своему правы, как правы по-своему были и пророки физического оскопления. Только, конечно, с тем же конечным результатом бесполезности. Душевного спокойствия обедневшая душа все равно не может получить; в одном случае это уже давно испытано, в другом будет, конечно, испытано.

Любопытно, что футуристы дали, сами того не имея в виду, блестящее подтверждение внутреннего родства между прекрасным этически и прекрасным эстетически. Старая эстетика заставляла любить человека «беленьким», по счастливому выражению Гоголевских персонажей; новая эстетика провозгласила устами футуризма требование любить человека «черненьким» и даже совсем «черным». В этом отношении любопытно сопоставить живопись обоих направлений. Художники «Мира Искусства», дерзновенно пожелавшие принять добро и зло, как равноценные элементы эстетики, в то же время не далеко ушли от эпохи Гермеса Праксителя и Венеры Милосской в своих художественных приемах. Пропагандируя знаменитую Джиоконду, соболезнуя о ее временной потере для мира, когда она была выкрадена из Луврского музея, оплакивая это, как величайшее культурное бедствие, эти люди не чувствовали, что если добро и зло равноценны, то человеческое лицо нельзя писать старыми красками. Старые краски годятся для изображения элементов «беленького» в человеческой душе; для элементов «черненького» нужны иные краски. И кубисты дали «такие» иные краски. На их портретах и линии и краски безобразны с точки зрения традиционной красоты; странно и думать, что кто-то мог быть доволен увековечением своего лица на тех портретах, которые писались кубистами. Но эти краски были правдивы в изображении людей с «черненькой» душевной основой. Если их можно полюбить, тогда дело создания

в самом себе гармонии обеспечено. Раздвоение между эстетической и этической оценкой исчезнет; его нет. Нет и с точки зрения старых канонов этики и эстетики; нет и с точки зрения нового умственного подхода к миру, запечатленного в доктринах футуризма-кубизма.

Нужно отдать справедливость и теоретикам, и практикам этого направления. Они больше всех сделали для того, чтобы гимносложение в честь «Дикаря» было логически завершено. Не затемняя сущности вопроса, они провозгласили верховенство всего «черненького» и черного в мире. Вместо беломраморной Венеры» старой эстетики, они провозгласили осанну в честь «черной Венеры» — это их подлинная формула — и нашли огромное очарование в африканских идолах, таких ужасных и отвратительных с точки зрения старой эстетики, эстетики беломраморной Венеры Медицейской или Милосской, той, что когда-то «выпрямила» душу человека, этически воспринимавшего красоту (Глеб Успенский).

Такую же революцию сделали футуристы в области формы. Старый реализм был приговорен к небытию еще «Миром Искусства». Новому направлению была презрительна мысль «копировать» природу. Художники должны были проникать в самые тайники жизни. Но они не сделали для этого тех необходимых шагов, на которые решились футуристы-кубисты. Отвергнув старые краски при написании человеческого портрета, они отвергли и старый рисунок при написании вещи. «Симплифицируя» рисунок, мирискусники писали плохую копию, но все-таки копию формы вещей, воспринимаемые нашим глазом... Кубисты исправили ошибку своих предшественников.

Над живописными достижениями «кубистов» публика, в огромном большинстве случаев, весело смеялась. Это, конечно, было их законным уделом. Но требуется известный минимум справедливости и в отношении смешного. Нужно было признать, что кубизм — в основе — болезнь ищущей мысли. И эта болезнь выражается в чрезвычайно смешных и карикатурных для стороннего взгляда формах, независимо от тех элементов «скандализма», который привносится отдельными представителями. Гуинплен Виктора Гюго испытывал душевную муку, а его лицо, в минуту страдания,

заставляло неистово смеяться. Кубизм это — Гуинплен современных живописных постижений мира во всей «тайне» бытия.

Гуинплен-кубизм ищет и находит — как ему кажется — искомую правду, а зритель неистово и совершенно законно смеется.

Как мы уже говорили, кубизм-футуризм сделал резкими до крайности основные «устремления» мистического символизма. Подойти с простым желанием почувствовать картину так, как ее чувствовал автор, нельзя и в отношении картин былых символистов. Прежде, чем почувствовать вместе с автором, нужно было передумать вместе с ним. Картины приходилось переводить на язык реальной жизни для непосвященных зрителей, иначе они оставались в полном недоумении и только. И такой перевод делался посвященными людьми. В свое время в журнале «Мир Искусства» разъяснялось читателю, что на картине, о которой шла речь, человеческие фигуры означают не самих людей, а их души. Так как лица на картине были у всех людей одинаковы, то это должно было означать, что души у всех людей одинаковы, хотя, — как говорилось в разъяснении, — обладатели этих одинаковых видом душ были совершенно различны. Один сидел в парламенте, другой в банкирской конторе, третий в третьем месте, и все были по внешности различны, а по душе одинаковы. Вот это и хотел показать художник. Здесь было налицо проникновение в мир мистики. Налицо были не люди, а их души. Достигалось это крайне наивно. «Души» на картине были одеты в платья, но эти платья имели горизонтальные складки. Читатель, вероятно, и сейчас, после нашего пояснения, недоумевает: в чем же дело? почему это «души»? Но это просто: ведь в «этом» мире, на земле, складки на платьях образуются сами собой только в вертикальном направлении, — так надлежит быть по закону тяжести, которому подчинен наш видимый физический мир. Ну, а «души», очевидно, Ньютонову закону тяготения не подчинены. Поэтому там могут быть складки в горизонтальном направлении. Поэтому зритель не должен сомневаться, что перед ним «души», а не тела. Много лет прошло с тех пор, как пишущий прочел это неподражаемое

объяснение, но и сейчас оно живо в памяти настолько, что цитируется на память.

Лица разные, складки вертикальные — перед нами мир видимых явлений и реальных людей; лица одинаковые, складки горизонтальные — перед нами мир мистических сущностей, «души». Просто, но и наивно. А между тем А. Бенуа в свое время объяснял, что «Мир Искусства» ставил себе задачей приобщить русское общество к новой культуре.

Гуинплен-кубизм тоже собрался приобщить русское и всякое иное общество к новой культуре. Но иномирное и таинственное он улавливает при помощи других средств, без «горизонтальных складок».

Роль кубизма в живописи теоретики формулировали следующим сравнением: «Раньше зритель был зевакой уличного события, теперь он как бы приникает к магическим стеклам Высшего Зрительного Анализа». Раньше перед зрителем была только видимость; теперь он приобщается душой к «Зримой Сущности, нас окружающей». (Н. Бурлюк. «Пощечина общественному вкусу»).

Поэтому в картине дается все, что известно кубисту о данной вещи; все, что может быть изучено в ней. Забегая несколько вперед, прибавим, что кубисты дают не только то, что художник видит, но и то, что он знает, а также то, что он помнит и т. д., относительно объекта своей картины. Кроме того, изображаемые предметы должны быть представлены зрителю со всех сторон (условно, конечно). Наконец, должно быть показано изменение изображенных предметов во времени (их движение). Таким образом картины кубистов являются своего рода условными чертежами видимых художником предметов, и этим условным чертежам придается сокровенное сверх-содержание, которое и должно быть угадано зрителем. Но вместе с тем зрителю (в силу самовнушения) раскрывается и чувство тайны, присущей этой «Зримой Сущности», выявленной в красках на холсте.

Само собой разумеется, что при таких условиях картина не может дать ничего похожего на обычно-стройные и обычно-цельные зрительные впечатления, получаемые от картин в обычном значении этого термина.

Различие вытекает из разности заданий. Обыкновенный художник хочет передать зрителю только «радость» своих зрительных впечатлений. Кубист хочет другого: он хочет передать вам радость своего полного познания вещи. Он чувствует в ней и явное и тайнозримое.

Вот, напр., картина Малевича: «Стенные часы» [1]. В качестве исключения, о предмете изображения очень нетрудно догадаться даже при первом взгляде на картину. Когда же вы начинаете разглядывать подробнее картину, вы находите все части, из которых состоят обыкновенно стенные часы. И тогда вам становится совершенно ясно, что «картина» в глазах кубиста все равно, что ряд чертежей, соединенных на одном холсте, совершенно так же, как это делают техники на чертежах машин. Даже условности в изображении одни и те же. На технических чертежах не требуется, напр., изображать предмет в полном виде, если он симметричен; дают только одну половину, по которой и судят о целом предмете. Совершенно так же на кубистической «картине». Изображено только то, что необходимо для «познания» стенных часов. Поэтому на картине изображена только половина циферблата со стрелкой; другая половина отсутствует. Точно также показана только половина медного корпуса, в котором заключен механизм. Точно также нарисован только маленький кусочек медных цепей, поддерживающих часовые гири. Далее видна медная гиря; в одном месте она показана сбоку; в другом месте гиря несколько повернута, чтобы показать зрителю, какое у нее дно. Еще пониже показано, какой вид имеет маятник.

Аналогия между чертежом и кубистической картиной продолжается и дальше. На чертеже обычно показываются «разрезы» предметов, кроме их внешнего вида. На таком разрезе техник изображает все, что он увидел бы на самом деле, если бы изображаемый предмет действительно был разрезан по тому или другому направлению. Очевидно, что такой мысленный разрез обнажает внутреннее строение изучаемого предмета.

[1] Совершенно так же написана знаменитая картина Пикассо, изображающая скрипку.

Совершенно то же самое делает и кубист. Он уже показал зрителю металлический корпус стенных часов. Каковы цепи, гири и маятник, зритель уже знает. Но он еще не осведомлен о деревянном ящике, покрывающем корпус с механизмом. И вот кубист опять-таки совершенно так же, как это делается на технических чертежах, мысленно разрезает деревянный ящик по всевозможным направлениям и изображает на своей картине не самый ящик, а лишь эти мысленно вырезанные куски, для надлежащего глубокого (в буквальном смысле) познания. И на самом деле, на кубистической картине Малевича вы видите, что ящик часов сделан из двух пород дерева: снаружи из светлого, а внутри из красноватого дерева (в разрезе). И если бы позвать на выставку столяра, то он, вероятно, очень легко сообразил бы, как на самом деле нужно заготовить и склеить разные бруски, чтобы воспроизвести в натуре подобный ящик.

Что картина имела «познавательное» назначение, это было категорически удостоверено одним из участников выставки (не автором) на недоуменные вопросы присутствовавших. И на самом деле, нельзя было не признаться, что у зрителя оказывалось «полное» познание предмета. Он оказывается знающим его, что называется, вдоль и поперек (буквально), не только по внешности, но и вглубь. Глубочайшее «познание» оказывалось очень просто достижимым. Не оказывалось только того, что мы ценим в картине,— игры света и красок. Все на «картине» было грубо и тускло.

Признаемся, что нам было очень интересно проследить, как люди, сами признающие себя «метафизичными», умеют схватить и передать на холсте не только видимое, но и таинственное в предмете, его «Зримую Сущность» при помощи «Высшего Зрительного Анализа».

Оказалось, что и это совсем не трудно. Все оказалось не более таинственно, чем на картине Боронали.

Художник расчленил предмет и разрезал мысленно на куски совершенно так же, как это делают техник и простой чертежник для своих заданий. Но затем он в силу своей «метафизичности» сделал нечто такое, чего не нужно технику и чертежнику.

Он сообщил своей картине «таинственность» и «загадочность», несмотря на видимую понятность отдельных подробностей.

Представьте себе, что художник не мысленно, а на самом деле разрезал на части и медный корпус с часовым механизмом, и ящик, и медную цепь, и гири, и маятник; все эти куски перемешал, высыпал как попало, вплотную сдвинул рассыпанные куски и зарисовал. Получилось бы как раз то, что есть на картине Малевича, изображающей «Стенные часы». Около половины циферблата нарисованы мысленно вырезанные куски деревянного ящика, а далее опять куски деревянного ящика и среди них кусок цепи и гири в разных положениях. Затем опять куски ящика и среди них медный маятник. И все это спаяно на картине в какую-то плотную, неразделимую массу, точно из всех этих кусков образовался новый предмет.

И таково, на самом деле, задание кубиста-художника. «Из свойств Мира, ему раскрытого, он воздвигает Новый Мир — Мир Картины» (О. Розанова «Основы нового творчества и причины его непонимания»).

Ради этого Нового Мира, раскрывшегося (будто бы) художнику, он и разрубил на куски изображаемый предмет, разрубил и по-новому спаял, сделав его из простого—таинственным. Зритель смотрит на странную картину и с одной стороны должен притти к заключению, что перед ним как-будто просто часы, а с другой — стороны совсем не просто часы. В итоге впечатлений получилось нечто иное, — не то, что зритель видел и «изучил» в частностях. Присоединилось впечатление какой-то неожиданности от целого.

Остальное — конечно — дело вывода. Если зритель найдет, что сколько предмет ни рубить на куски и сколько ни раскладывать эти куски на манер майонеза, от этого никакого приближения к «Зримой Сущности» не получится,— зритель будет, конечно, прав.

Но можно думать и иначе. Художник сделал при помощи этого майонеза свою картину странной и непонятной. Это и служит доказательством, что он не просто рубил вещь на куски и складывал, как попало, а занимался «Высшим Зрительным Анализом», приближая самого себя и

«метафизичного» зрителя к «Зримой Сущности, нас окружающей». Кто и что может помешать этому выводу, если всякий тайнозритель обязан, как мы отмечали вначале, говоря о мистических восприятиях, верить непосредственному таинственному восприятию, не прибегая ни к каким средствам проверки — приемами психологического и логического анализа?

Таких простых «таинственных» картин было много. Бок-о-бок со «Стенными часами» висели другие тайнописные картины: «Керосинка», «Лампа», «Самовар». Такие простые и привычные для глаза, все эти предметы на холсте превращались в нечто высоко и глубоко таинственное, ошеломляющее ум неметафизичного зрителя. Некоторых, как «Самовар», не было никакой возможности разобрать. Даже один из участников выставки, приглашенный зрителем-гостем (при открытии выставки), затруднился объяснить картину (подобно «Стенным часам») и сослался на то, что на кубистические картины «нужно долго смотреть» прежде, чем их можно понять. Самой доступной для разумения непосвященных были «Стенные часы». Здесь разоблачение тайны было наименее таинственно и легко, сравнительно, позволяло догадаться, в чем дело.

Отметим еще две картины того же художника. Одна называлась: «Портрет помещицы» и другая — «Лицо крестьянской девушки». Ни в малейшей мере, конечно, они не напоминали того, что обыкновенно обозначается этими терминами. Вместо портретов снова были чертежи, но на этот раз — души «изображаемых» лиц. По портретам зритель должен был не увидеть, но познать этих лиц. Конечно, это такая же трудная задача, как и передача Зримой Сущности стенных часов. Но она выполнена с успехом не меньшим.

Взятые рядом, эти портреты были весьма любопытны и характерны.

Вместо помещицы дан был на холсте своеобразный перечень разных вещей, определяющих ее вкусы, привычки и занятия. Вглядевшись в картину, можно было, напр., разобрать ряд толстых книг в переплетах, корешками вверх: повидимому, кусочек библиотеки. Одна книга развернута, т. е. и сейчас читается. Но тут же — рядом с книгами —

березовое полено, что должно обозначать, повидимому, равносердечное отношение помещицы и к книгам и к хозяйству. Тут же рядом отрывной календарь, сильно использованный, свидетельствующий, что время течет скучно и однообразно и не сбиться в его учете можно только при помощи отрывного календаря. О том же свидетельствует сверток ручного вязанья, зарисованный среди книг и полотна... Потом где-то внизу можно различить кусок скамейки под ноги, а в другом месте кусок мягкого кресла, обитого зеленым... Где-то сбоку изображена дверная ручка, с куском двери, ведущей в другую комнату. Ясно, что помещица любит посидеть в мягком кресле со скамеечкой под ногами, и единственный путь, по которому она ходит, это — из комнаты в комнату... Кроме этих более или менее различных признаков на картине дано еще многое, чего разобрать было нельзя.

Все предметы были изображены кусками, как и на «Стенных часах», и все куски были снова перемешаны и плотно сложены в одно целое. Таким образом снова в целом получалось нечто таинственное. Никто не мог бы отрицать, что «изображенная» помещица, несмотря на ее пристрастие к хозяйственным интересам (дрова) и комнатному существованию, все-таки представляет — summa summarum — нечто загадочное, как всякий человек... Эта шарада в грязно-тусклых красках и называлась «портретом» помещицы.

Еще тайнописнее было «Лицо крестьянской девушки». Нужно сказать, что портрет помещицы в каталоге был обозначен, как обыкновенный «реалистический» с точки зрения кубизма. Лицо же крестьянской девушки было, по указанию того же каталога, дано в манере «заумного реализма». Таким образом, в противность помещице, зритель в портрете должен был ощутить заумное, непересказное строение души крестьянской девушки.

Здесь уж была чистая мистика, наиболее озадачивавшая непосвященных зрителей. Вместо лица были разные геометрические фигуры, закрашенные мелкими мазками четырех цветов: зеленого, синего, оранжевого и желтого. Вот это сочетание четырех красок в мелких мазках и должно было передать зрителю «заумное» чувствование от лица крестьянской девушки: ее подлинную душу.

Это был углубленный образец мистической живописи. В картине не было абсолютно никакого содержания (видимого) и для немистика она не значила абсолютно ничего; но для мистика в самом сочетании красок имелось сверхлогическое «что-то», и это «что-то» предполагалось доступным для «заумного» восприятия.

Было необычайно странно перед этой картиной (такие, впрочем, не раз бывали на выставках у символистов «Мира Искусства»). А между тем молодой художник просто и очень серьезно давал объяснения за своих товарищей, заставляя верить своей искренности... Курьезно, что таинственный заумный портрет крестьянской девушки оказался написан почти теми же четырьмя красками, что и картина Боронали (там были: зеленая, синяя, красная и желтая). Там была мистификация. Здесь — сверхлогическое восприятие, достигнутое почти тождественными красочными впечатлениями.

XVII. Эстетика «черного» Аполлона.

1.

Что все это значило? — Это значило, что они — единственные — отказались наконец от копирования вещей. Они дали нечто эквивалентное познанию вещей.

Конечно, над майонезами тускло (ради колорита тайны) раскрашенных кусков, изображающими то «Стенные часы» с обнажением их «зримой сущности», то заумно воспринимаемое лицо крестьянской девушки, зритель-реалист в праве жестоко смеяться. В данном случае — в борьбе с мистическим умонастроением, недоступным доводам критической мысли, — смех, пожалуй, представлял единственное оружие для защиты того, что дорого в сфере мышления и искусства. Но и в этой борьбе требуется справедливость. Как мы старались с полной объективностью показать, отожествлять кубизм с желанием вызывать «скандалы» было упрощением вопроса, так как «скандализм» — признак второстепенный и характеризовавший далеко не всех представителей «нелепого» течения. Но все они — Гуинплены современного искусства. Они искатели сверхприродной, надмирной истины, и они

ищут эту истину, кропотливо копаясь в нелепом, создавая специальную «эстетику нелепого». Это последнее место, где осталось искать ключ к надмирным тайнам. Мистики-символисты пробовали искать иначе, но поиски их оказались неудачными. Осталось или отказаться от поисков (это сделали акмеисты), или поискать нового сокровенного места, где скрывается сокровенное, обратившись к «Высшему Зрительному Анализу», к нелепости, как таковой. Может быть, здесь-то и скрывается желанная «тайна»; здесь-то и живут «лебеди иных миров»! И вот мы присутствуем при новой болезни человеческой мысли. Создается специальная «эстетика нелепого», как таковою, и эта эстетика оказывается в высшей степени плодотворной. Ее представителям улыбнулось счастье, которое не захотело улыбнуться мистикам-символистам. «Нелепологи» оказались счастливее. Перед ними — по их убеждению — не устояли никакие тайны мира.

Кубизм — он же футуризм — преемственная форма той болезни, которою страдает человеческая мысль. Это — тоска по сверхприродному, по иномирному. Ее принесли в историю искусства и литературы мистики-символисты. Кубизм — он же футуризм — довел ее до карикатурных проявлений. В этом его интерес и, пожалуй, заслуга.

Кубо-футуризм признал, что символизм был все еще слишком реалистичен. Для них Блок и Сологуб были в равной мере «разгульниками за столом реализма». Кроме того, символисты, как мы уже видели, были заражены старокультурной красотой, основанной на чувстве «грациозности и тонкости». Между тем, постигнуть правду современного мира этим внутренним чувством — по утверждению «кубистов» в искусстве, «футуристов» в поэзии — безнадежная попытка: эта красота ложна. Нужна другая красота — истинная, инстинно освещающая мир.

Необходимую XX веку красоту нашли европейские кубисты, с испанцем Пикассо во главе. О мощном впечатлении, которое производят картины этих художников, русским читателям рассказал в свое время впечатлительный Ал. Бенуа, подводя итоги своему посещению одной московской художественной галлереи.

«...впечатление от комнаты Пикассо чудовищное. Со стен глядят огромные чудовища, подобия каких-то каменных баб, неуклюжие, косые, кривые, с *глупыми, мрачными* [1], нависшими, точно из дерева резанными лицами, или ужасные пейзажи, ребячески нарисованные, темные и безотрадные. Одно напоминает неудавшиеся «съехавшие» отпечатки декалькомании, увеличенные в громадную величину, другое — вывески в захолустном городке, третье — «болванов» из парикмахерских, четвертое — просто груды камней или бревен. Среди прочего коричневый пейзаж какого-то умеренного кубиста производит впечатление чего-то совершенно нормального, чуть ли не слащавого, а одна ультра-кубистическая картина, на которой ничего понять нельзя, скорее кажется «утешительной», ибо, по крайней мере, здесь уже нет никакого «дразнения изображением» — видишь лишь какие-то скрещивающиеся линии, перерезывающие одна другую плоскости, — что это такое, очевидно, не знал и автор. Встреться такая группа картин лет еще 5 — 6 тому назад [2], большинство из нас прошло бы мимо нее, как перед неинтересной в художественном отношении выставкой работ из дома умалишенных. Года два тому назад мы бы *обозлились* и заговорили бы о шарлатанстве. Да и нынче никак не находишь в себе «радостного отклика» на это уродливое творчество.

. . . .

«В той же комнате, где у С. И. Щ. (владельца московской галлереи) висят кубисты, с Пикассо во главе, стоят древние идолы средней Африки — грубые и странные изваяния, *пугающие своей ясно выраженной животностью*, — продолжает рассказывать А. Бенуа. — Особенное впечатление производит статуэтка не более полуаршина в вышину и, однако, исполненная такой силы, что жутко становится, когда ее разглядываешь. Этого неуклюже присевшего урода с его огромной, планами лепленной головой, со странно выпучившимся торсом никак не назовешь «божком» — это

---

[1]) Курсив везде принадлежит нам. (А. Р.).
[2]) Писано в 1913 году.

настоящее страшное «божище», это нечто такое, во что вложены страшные молитвы, чему принесены жестокие жертвы. Хоть и мал он, а чувствуется его родство с ассирийскими колоссами. Да, этот бог, вероятно, и не умер, а все еще жив, все еще ждет и требует. С. И. Щ. любуется им, как иной любуется Гермесом Праксителя, и уверяет, что «красота» статуэтки, исполненной лет пятьсот тому назад дикарями глушайшей Африки, учит его лучше понимать и сегодняшнюю красоту Пикассо».

Теперь читатель знает, о какой «красоте» будет итти речь, и знает, в какой части света нужно искать настоящее откровение о мире.

С своей стороны, рассказчик, посетитель московской галлереи, находит, что восторженный, любующийся владелец галлереи прав, сближая живопись кубистов и религиозную скульптуру африканских дикарей. «Несомненно, какое-то духовное родство между этими произведениями искусства можно усмотреть».

Пережитые в Москве художественные впечатления навели цитируемого критика на ряд вопросов, требующих решения. «Прежде всего — спрашивает он — что означает крепнущий за последние годы в чудовищной прогрессии культ этого вящего уродства, которое теперь окрестили (бессмысленным, как и все другие клички) прозвищем «кубизма»? Ведь в одном не приходится сомневаться: дурно ли, или хорошо — явление это стало таким, что с ним приходится считаться, оно «commence à s'imposer», явление имеет оттенок стихийности, охватывает круги все шире и шире, становится каким-то мировым исступлением». Рост интереса к кубизму, появление особых коллекционеров, в роде упомянутого восторженного С. И. Щ., заставляет А. Бенуа даже испугаться, задавшись дополнительным самовопросом: «Или это художественная чума», «черная смерть искусства», от которой нет спасения?» Но на этот вопрос А. Бенуа находит «утешительный» и вместе с тем несколько неожиданный ответ. Нет, кубизм не чума, а новый «путь всей нашей культуры». Цитируемый художественный критик полагает, что «нас» даже не спросят, итти ли по нем, — все равно пойдут, да уже идут. Хочешь не хочешь —

потащат, а если кому удастся все же не поддаться, то наперед им грозит тоскливое одиночество».

Повидимому, ответ не только утешительный, но даже приятный. Легко сказать: снова найден новый путь культуры. Но есть свое «но». Ибо, если кубизм—новый путь всей культуры, то что же значит странное сродство между картинами Пикассо и искусством африканских дикарей, создававшим «божищ» с «ясно выраженной животностью?»

Однако, на этот законный для критика вопрос А. Бенуа не решил дать никакого определенного ответа.

«Когда дать себе над этим вопросом задуматься,— говорит он,—то найденное утешительное решение начинает тускнеть и душу наполняет нечто похожее на ужас. А что, если к таким именно богам приведет новая Византия. а что, если за следующим поворотом в том лабиринте, в который манит современное искусство, окажется восседающим на престоле, на месте святом, вот такая мерзость, такой бог-дьявол, вот этот исступленный страшный силач, который ринется на неосторожно проникших до него и скрутит их, не знающих чурных слов, принесет их себе в жертву?»

«Я только задаю вопрос»—продолжал свой испуганный прогноз А. Бенуа—«и не собираюсь отвечать на него... Одно только ясно для меня и сейчас: страшно в новом искусстве не то, что оно «чудит», созидая чудовищ, а страшно то, что оно забирается куда-то в тайные и очень опасные места, не зная, во имя чье оно это делает, не задаваясь даже вопросом о своем конечном смысле. Все это очень хорошо: научная обоснованность кубизма, чисто живописные проблемы и проч., и проч. Но все это пустые слова перед вопросом: «во имя чье?» Когда же встречаешь такую аналогию, какая существует между произведениями самого передового продукта парижской культуры (несмотря на свое испанское происхождение, Пикассо все же un parisien) и религиозным искусством африканских дикарей, то здесь возникает какое-то предостерегающее ощущение».

Представители новейших исканий приняли вызов Ал. Бенуа относительно сближения их «красоты» с психологией африканского идолосотворения, да еще лет 500 тому назад. В своем официальном журнале «Союз Молодежи» они отве-

тили насмешливой статьей: „Аполлон будничный и Аполлон чернявый». Высмеивая всех, для кого идеалом красоты является традиционный Аполлон, они заявили, что дни этого белого бога сочтены. «Аполлон их трещит и падает. Трещит и падает... Уже 20 или 30 лет разные острокулачные удары попадают на его голову... И не плохо и не жалко».

Взамен этого разрушенного Аполлона, по утверждению кубистов, в мире на самом деле идет «Аполлон новый». Правда, он не очень изящен, по ироническому описанию кубистов — с точки зрения традиционной красоты: он с кривыми ногами; цветом напоминает дочь — ночь Нубии, а также французскую ваксу. Но зато найденный Аполлон правдив и внутренне прочен: «голова его из стале-бронзы; кулаки будущих футуристов не прошибут», как это сделали теперешние кубо-футуристы с бедным беломраморным богом Греции. Заканчивается заметка провозглашением вивата в честь новонайденной правдивой и прочной красоты. «Французы говорят: Le Roi est mort — vive le Roi. Возьму я грамофонный рупор и скажу: Аполлон умер, да здравствует Аполлон криво-чернявый» (А. Балльер). Таким образом ново-найденная у африканских дикарей красота «кривочернявого Аполлона», по мнению кубистов, пребудет с нами во веки веков.

2.

Вернемся на минуту к акмеизму.

Как мы видели, акмеисты сохранили за собой функции проповедника ницшеанского «зверя» в человеке, но отказываются от попыток мистического самоопределения. Просто они чувствуют себя зверями. И да будет так, а что из этого выйдет и как относится к этому надмирная власть, им совершенно безразлично. И эта позиция нам представляется логически более правильной. На самом деле попытка гармонично сочетать «звериное» и «божеское» в человеческой психологии является довольно сомнительным результатом эклектического искания истины сквозь призму неограниченного «проявления личности». В этом случае прихо-

дится не столько доказывать, сколько молиться формулой З. Гиппиус:

Отче, да будут едины
Воля Твоя и моя!

И очень мало шансов на то, что воля на самом деле будет — окажется едина.

Но оставаясь зверями, акмеисты полагают, что они красивы, что для этого настроения нужны звучные стихи, красивые строфы, музыкальные созвучия. Они полагают, что их бог — Аполлон — гармоничный, беломраморный греческий бог.

Это, конечно, недоразумение. В этом отношении, несомненно, больше правоты на стороне кубистов-футуристов. Для них вся земля — «зверь»; но они не хотят скрывать, что их «Аполлон» иной. На диспутах они с едкой насмешливостью укоряли акмеистов за то, что те на словах чтут «белого» Аполлона, хотя сердце их далеко от него. Относительно самих себя они твердо заявляли, что их бог, символ их настроений, — черный, дикий, похожий на африканских идолов. Нельзя не согласиться, что при такой точке зрения на свою душевную суть к ним больше идут знаменитые признания Ф. Сологуба:

Мы — плененные звери,
Голосим, как умеем...

Голосим; очевидно, здесь не может быть ни музыки, ни звуков сладких, ни молитв, которыми обманывали свое непосредственное чувство символисты и акмеисты. Футуристы в этом откровенно признаются, и в этом их — повторяем — бесспорная заслуга.

Старую формулу: все существующее разумно, футуризм заменил формулой: все существующее прекрасно. Вот, напр., эстетические вожделения поэта А. Крученых, изложенные им без запятых и остальных знаков препинания — ради передачи слитности и цельности своего настроения:

Я жрец я разленился
к чему все строить из земли
в покои неги удалился
лежу и греюсь близь свиньи

на теплой глине
испарь свинины
и запах псины
лежу добрею на аршины.

Конечно, это не совсем ново; когда-то в таком роде красоту жизни будто бы почувствовал Верхарн, переведенный В. Брюсовым (с запятыми и восклицательным знаком):

СВИНЬИ.

Стада больших свиней — и самки и самцы —
Угрюмым хрюканьем переполняли поле;
Толпились на дворе и бегали по воле,
Тряся молочные, отвислые сосцы.
И близь помойных ям, лучами озаренных,
В навозной жижице барахтались, толпясь;
Мочились, хвост завив, уставив ноги в грязь,
И лоснился узор щетин их очервленных!

Этого было вполне довольно, чтобы А. Крученых превзошел Верхарна. Да, «красота» есть во всем: есть в африканском идоле, есть и в свиньях с «очервленною щетиной», стоящих, «хвост завив». Но если так, то отчего же не превратиться в соседа одной из них? Сказано и мысленно сделано. Поэт Алексей (Александр) Крученых удалился в «покои неги», лег, стал наслаждаться испарью свинины и запахом псины и «подобрел на аршины».

При таких условиях понятно, что поэты отрицают сладкозвучие классической поэзии, бранятся словами: «ваш Пушкин». Они грубы, но откровенны и по своему «искренни».

Понятна и живопись «кубистов». Понятны и портреты», ими написанные. Эти портреты больше всего приводили в насмешливое настроение любопытствующих зрителей на былых выставках «Союза Молодежи». Какие-то треугольники, квадраты, вымазанные грязной краской, и вдруг в каталоге обозначено — «портрет NN» или «автопортрет». Высказывают даже удивление, кто соглашается позировать и принимать такие портреты за свое изображение. Но это обстоятельство заслуживает рассмотрения с другой стороны. Можно удивляться готовности, с которой люди соглашаются признать эти «портреты» отражением-символом своей внутренней сути, своей «звериной» подоплеки. Но согласившиеся считать эти изображения своими портретами, несомненно, мужественные люди и по-своему правы. Если люди «звери», то они должны быть таковы, как на портретах кубистов.

Исчезают и упреки в безобразии и нелепости[1]). Портреты безобразны для вашего глаза, воспитанного на чувстве грациозного и утонченного? Но ведь это-то и хорошо с точки зрения кубистов. Человечеству нужно «опроститься» психологически и отвыкнуть именно от этого: от вкуса к грациозному и утонченному. В «звериной» жизни (человеческой) их нет и не должно быть. Только при этом условии и возможна — с точки зрения кубистов — «полнота» и внутренняя «свобода» индивидуума, отличающегося, подобно поэту Зенкевичу, от других «зверей» только отсутствием «когтей и шерсти»... Портреты нелепы? Но ведь это — портреты-символы. И что же странного, что эти «звериные» души, не признающие логики, не желающие знать координации логики, морального чувства и культурной красоты, изображаются системой кусков, плоских клеток, квадратов, треугольников, замазанных грязной краской.

Но, отказываясь от звуков сладких и молитв, кубо-футуристы не отказываются от проникновения в мистические тайны мироздания. Как раз наоборот. Как мы уже отмечали, даже символисты в их глазах были слишком близки к реализму; об акмеистах же нечего и говорить. Лишь себя они считают достаточно ушедшими от случайных форм реальной действительности в мир подлинности и непреложного бытия.

И в этой области они тоже считают себя призванными исправить ошибки символистов. Те были правы, по их мнению, только наполовину.

Да, нужно искать откровения в области подсознательного; да, нужно быть возможно близкими к психологии первобытного человека, ибо этому «счастливому ребенку» была «дана возможность подходить к грани», где кончается реальное и начинается «мир неизведанной тайны, мир божества». Это соответствует ведь и триаде Гегеля. Сначала тезис — первобытный человек; потом его отрицание — антитезис — культурный человек; затем примирение — синтезис — символисты, выходящие исправленным изданием в лице кубо-футуристов.

Но не у всякого примитивного народца есть то, что нужно людям XX века. Есть народцы, искусство которых

[1]) Впрочем, о роли «нелепости» будет впереди.

отравлено той же грациозностью и тонкостью, какими отравлено и все творчество Европы, вплоть до современности, вплоть до символистов. Мимо них нужно пройти. Учиться правде нужно у других. Правда о человеке и о мире — у тех народов, которые «глубоко любили красоту» простого, наивного и нелепого на вид.

Не пугайтесь подчеркнутого слова, ибо именно в нем откровение. «...Будто бы нелепые формы не эхо и калька природы, а эхо внутренней психики творца». Это лебеди иных миров, как поет Китай.

И автор, у которого мы заимствуем эту цитату, очень горячо доказывает, что нелепость обманчива на вид, что только привычка к культуре отпугивает нас от серьезного содержания и возможности глубокого миропознания в том, что нелепо на вид.

«...Часто в вещах, повидимому, нелепых, аляповатых, кроется такая бездна внутренней красоты, ритма и гармонии, какой не встретишь в вещах, построенных умом на принципах чистых пропорций и реальной правды».

Итак, вот ошибка, сгубившая искания символистов. Они не так искали «лебедей иных миров». А между тем «стремление к иным мирам заложено в природу человека. Человек не хочет ходить, требует танца, не хочет говорить, а требует песни, не хочет земли, а рвется к небу». И вот «вернейший путь к этому небу — свободное творчество», т. е. творчество кубистов в изобразительном искусстве и футуристов в литературе.

С такой же отчетливостью кубисты-футуристы выявили свое отношение к вопросу о форме и содержании в искусстве.

Московский футуризм, этот — буквально и метафорически — футуризм в кубе (мы об нем только и будем говорить) положил конец долгой игре в потемки, решительно заявив, что для искусства содержание неотделимо от формы и что основные задачи новейшего искусства — воспеть по-звериному современность и прорваться в сверхприродный мир, подслушать «лебедей иных миров». Модернизм тоже ставил такую задачу, но ничего не сделал, по мнению футуристов, для ее осуществления.

Читатель в праве остановить вопросом: почему в устах футуристов это имеет больший удельный вес, чем в устах

других противников модернизма, считавших, что «новый путь культуры», объявленный модернизмом, ведет не к торжеству человеческого духа, а к поражению?

Вот почему. Доныне критиками модернизма и, в частности, его мистических исканий (мистического символизма) были исключительно люди, отрицавшие самую возможность мистических «достижений». Ну, а показаниям врагов всегда оказывается меньше доверия. Другое дело — показание единомышленников, людей тех же конечных исканий. Такими людьми и являются «футуристы в кубе». При всем их идолопоклонстве перед аэропланами, и моторами, и машинами, футуристы родственны по духу мистическому модернизму. Они были «метафизичны», по их собственному заявлению (Н. Бурлюк. «Союз Молодежи», № 3). И действительно, их принципы только усугубление потусторонних исканий модернизма. Они только усугубили все основное, затаенное в глубине мистического модернизма как течения, и тем до крайности облегчили критику и оценку явления.

Этого мало. Они грубо разбили иллюзии «колеблющегося» читателя, желавшего компромисса и примирения, желавшего и модернистских соприкасаний с надмирной тайной и не желавшего ради этой тайны поступиться ни логикой, ни этическим чувством, ни тем, что называется здравым смыслом.

Московские футуристы решительно подчеркнули в своих теоретических статьях, что этому не бывать. Они твердо заявили, что для познания мира нуменов, для слушания лебедей иных миров, чем наш человеческий ограниченный мир относительности, нужно отказаться от самокритики не только в области логики и этического чувства. Нужно отказаться еще и от руководства чувством красоты в том виде, как оно создалось веками истории и воспитано образцами классической красоты. Только тогда, после такого всестороннего отказа, человек будет, наконец, жить полной внутренней жизнью и сможет почувствовать надмирное бытие и мир нуменов.

Заслуга московского футуризма в кубе именно в этом и заключается. Он до крайности уяснил взаимное положение борющихся представителей разных типов культуры. Он до крайности оттенил все то утопическое самоурезыва-

ние духа, которое требуется для новой культуры духа, и будет вознаграждено слушанием «лебедей иных миров».

Вместе с тем футуризм столь же ярко и отчетливо подчеркнул, что доныне от мистических достижений не получено ничего. Он подвел баланс приобретениям мистического модернизма и с раздражением неудовлетворенного единомышленника заявил, что в итоге этих мистических достижений имеется лишь огромный, зияющий нуль.

И в этой части мы совершенно согласны с конечным выводом московских «футуристов в кубе».

XVIII. Футуризм в литературе.

Теперь вы подготовлены к совершенно «нелепому», как принципу «свободного творчества» и в области литературы.

Поэтому вас не удивит, когда вы узнаете, что нужно писать не так, как Гоголь, а так, как пишет поэт Алексей, он же Александр, Крученых. В листках, раздававшихся в свое время для пропаганды, оба писателя — и Гоголь и А. Крученых — были даны в резком сопоставлении бок-о-бок.

Гоголь.

«Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее: с средины неба глядит месяц; необъятный. небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее; горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете; и чудный воздух и прохладно душен, и полон неги, и движет океан благоуханий. Божественная ночь! Очаровательная ночь! Недвижно вдохновенно стали леса, полные мрака, и кинули огромную тень от себя. Тихи и покойны эти пруды; холод и мрак вод их угрюмо заключен в темнозеленые стены садов. Девственные чащи черемух и черешен пугливо протянули свои корни в ключевой холод и изредка лепечут листьями, будто сердясь и негодуя, когда прекрасный ветренник—ночной ветер, подкравшись мгновенно, целует их».

А. Крученых.

«набрали копны и потом разбрасывали петухам и пустынники кивали небытие+слава жизнь вывернута. Стрекотали муравьи и *зверь*[1]) исходил черным паром. Шло много сильные ногатые чуть не сдавили. Сижу в стороне тесно в стене безногий однорук и много шло и многие шли. Качались палки шли кивали я плакал шли другие а первые пришли пришли сюда куда и шли но я уже ближе».

[1]) Курсов в подлиннике.

Первое впечатление — у Гоголя все понятно и строй понятных слов музыкален, а у Крученых — какая-то свалка сухого мусора из слов, к которому присовокупился еще и математический знак сложения. Ну, так что-ж? Первое впечатление — враг твой, — говорили иезуиты. Враг оно и в данном случае. Прием, употребленный А. Крученых, не есть что-нибудь неслыханное, в литературной технике не предусмотренное. Это — «сдвиг». Об этом литературном приеме написана 10 лет тому назад целая книга (Андр. Шемшурин: «Футуризм в стихах В. Брюсова»)[1]. Какой смысл имеет подобный прием, зачем он нужен, автор книги не разъясняет; он ограничивает свою задачу механическим подбором случаев «сдвига» и установлением параллели между применением «сдвига» в словесности и картинами кубистов. По его словам, «это все механический сдвиг частей понятия, частей одного или нескольких представлений. Подобно тому, как художник футурист, беря для картины формы стола, сдвигает их и образует нечто уже не похожее на стол, — так и поэт-футурист, беря известное слово, известное представление, сдвигает его части так, что получается... новое что-то, хотя это новое и «не может быть вносимо в (общий) словарь, потому что оно — не из класса (общих) понятий и представлений».

Так как все это, естественно, кажется простой бессмыслицей, то мы смягчим это впечатление — привлечем некоторую аналогию из прошлого. К приему перемещения — правда, не слов, а букв — прибегали когда-то ученые (Галилей) при предварительном оглашении сделанных ими открытий. Самое открытие они излагали в короткой латинской формуле, но оглашали не ее, а только буквы, входившие в состав латинской формулы, все буквы — в алфавитном порядке. Получалась видимая бессмыслица, содержавшая огромное открытие, ученую тайну. Самое открытие становилось общим достоянием только впоследствии, когда автор считал возможным уверенно огласить его, вернув «сдвинутые» буквы своей сокровенной формулы на их надлежащие места.

---

[1]) Автор имеет в виду цикл разных стихотворений В. Брюсова, впоследствии при издании сборника «Пути и перепутья» им не перепечатанные («Тень несозданных созданий» и т. п.).

Если бы в футуристической литературе были «сдвиги» слов в таком же роде, то задача их расшифрования была бы возможна, если не практически, то теоретически [1]). Но в футуристической поэзии «сдвиг» осложняется. Могут быть взяты (при сдвиге) не все слова, необходимые для раскрытия тайны, а только наиболее важные, вроде того, как мы это делаем в записной книжке, когда мысль, пришедшую нам в голову, записываем одним-двумя словами. Таким образом «сдвигу» подвергаются не все слова, а только часть их, т. е. избранные слова [2])—намеки. Само собой разумеется, что это не поддается никакому угадыванию даже теоретически.

Это — осуществление прав индивидуалиста-художника. Он может говорить языком, непонятным никому другому, если этот язык удовлетворяет его самого. Ибо «мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен» — разъясняет А. Крученых—«выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным. «Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее». Ошибка символистов-неудачников заключалась именно в том, что они не отстояли до конца свое право быть непонятными.

А. Крученых пояснил свои общие соображения на простом примере. Вот — лилия. Цветок поэту нравится, а название не нравится. Какой же выход из этого диссонанса переживаний? Очень простой: нужен «личный язык», нужен индивидуальный термин для обозначения лилии, такой термин, который фонетически удовлетворил бы индивидуалиста А. Крученых. «Слова умирают, мир вечно юн», — говорит он. «Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия, захватанное и «изнасилованное». Поэтому я называю лилию еуы—первоначальная чистота восстановлена»... Вот и все.

---

[1]) В тексте А. Крученых, противопоставленном Гоголю, более 60 слов. Не хватит 100-летней жизни, чтобы из этих слов составить все возможные комбинации.

[2]) На картинах кубистов (см. выше—«Стенные часы» Малевича и др.) художники тоже воспроизводят не все части изображаемого предмета, а только необходимое (с точки зрения автора) для постижения.

Но почему все-таки надо взять именно эти три гласные: е, у, ы? Почему не иные? И на этот вопрос можно получить обстоятельный ответ. Оказывается, что обычный смысл «слова, как такового» есть простая случайность. Оказывается, кое-что мы уже знаем об этом от Вяч. Иванова, что каждая буква («буква как таковая») имеет раздвинуть свой особенный, сокровенный смысл, и из этого сокровенного смысла отдельных букв, при соединении их в целое слово, рождается смысл этого слова, подобно тому, как из элементарной тяжести, присущей каждой материальной частице, слагается вес целого тела.

Итак, стоит только припомнить, в каких буквах содержится первоначальная чистота лилии, как таковой, и вопрос — для А. Крученых — решен. Лилия это «еуы».

Труднее вопрос о заумном языке. Допустите, что вы никаким образом не можете найти выражение для переживаний сверхчувственного опыта на общем языке, на языке «понятий». Что остается делать? А. Крученых указывает: обойтись вовсе без «понятий», прибегнув к заумному языку. Цитированное положение: «общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее» А. Крученых поясняет примером:

Го оснег кайд
М р батульба
Сину ае ксел
Вер тум дах
Гиз

Здесь нет, как видите, на самом деле, ни одного слова «захватанного» и «изнасилованного»; все свежие — все такие же восстановленные в первоначальной чистоте, как слово «еуы». И этот язык оказывается по А. Крученых целесообразным. Если он не пригоден для обычного разумения, то очень пригоден для «религиозного» разумения. Он — обличение вещей невидимых. Кроме того, он вообще очень хорош для раскрытия «алогичности жизни» и ее «тайны», недоступной логическому мышлению (А. Крученых. Новые пути слова. Сборник «Трое»).

Таким образом, заумная поэзия совершенно то же, что и заумная живопись, с которой мы ознакомились по портрету «Крестьянской девушки» и по... картине Боронали, написанной почти теми же четырьмя красками.

Недостаток заумного языка, его недоступность для непосвященного, может быть исправлен, если непосвященный найдет посвященного. Для одного заумного «стихотворения» А. Крученых звуковой ключ имеется. Это — ставшее почти знаменитым «пятистишие» все того же А. Крученых:

Дыр бул щыл
убещур
скум
вы со бу
р л эз

Это произведение было в свое время напечатано с комментарием, что в нем «больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина». Сочувственный истолкователь, разумение которого мы воспроизводим в дальнейшем, сам поэт, не в этих выражениях, но все же дал высокую оценку. По крайней мере, он совершенно серьезно предложил (как и А. Крученых) сопоставить звуковые качества этой вещи с лермонтовским: «По небу полуночи ангел летел...» и, сравнивая, при ритмическом чтении, нашел, что Лермонтов держит (чтеца) где-то в душном подвале, во всяком случае, в пространстве, ограниченном чем-то над ним находящимся, чем-то в роде потолка. Между тем в подборе звуков у А. Крученых комментатор нашел: необъятный простор; скалы, поднимающиеся со дна глубокого моря; скалы стоят не слитно, а каждая порознь: «дыр» — «бул» — «щыл», и о них бьется море. В результате звуковые преимущества оказались на стороне не Лермонтова. Между тем для сравнения был взят один из перлов русской поэзии.

Почему три «личные» слова: «дыр — бул — щыл» могут казаться скалами, о которые бьется море, мы увидим дальше. Пока продолжаем. Мы дали образцы сравнения с Гоголем и Лермонтовым. Имеем и для сравнения с Пушкиным — в лице Виктора — он же Велимир — Хлебникова. Кем он стал впоследствии, известно: об его смерти в 1922 г. была уведомлена по телеграфу вся Россия. Но десяток лет назад было иначе. О существовании В. Хлебникова приходилось объявлять гневными анонсами: «В 1908 году гений — великий поэт современности Велимир Хлебников впервые выступил в печати. Петербургские Метры (от «maître») считали Хлебникова сумасшедшим. Они не напечатали,

конечно, ни одной вещи того, кто нес собой Возрождение Русской Литературы. Позор и стыд на их головы» [1]).

И в оправдание этих гневных укоров перед глазами фигурировали в строжайшем сопоставлении «умный» Пушкин и «заумный» Виктор Хлебников.

Пушкин.

Зима... Крестьянин, торжествуя,
На дровнях обновляет путь;

Его лошадка, снег почуя,
Плетется рысью как-нибудь.

Бразды пушистые взрывая
Летит кибитка удалая.

Ямщик сидит на облучке,
В тулупе, в красном кушаке.

Вот бегает дворовый мальчик,
В салазки жучку посадив,

Себя в коня преобразив.
Шалун уж заморозил пальчик,

Ему и больно, и смешно,
А мать грозит ему в окно...

Виктор Хлебников.

Трепетва
Зарошь
Умнязь
Дышва
Дебошь
Неязь
Помирва
Варошь
Вечязь
Плещва
Студошь
Жрпязь
Желва
Жарошь
Храмязь
Плаква
Сухошь
Будязь
Лепетва
Мокошь
Былязь
Нежна
Темошь
Новязь.

В чем тут суть?

Припомните теоретические разъяснения А. Крученых к его стихию мощи и свободы: «дыр, бул, щыл».

Перечитайте теперь Пушкинскую «Зиму» и «Зиму» (вероятно, это — зима) хлебниковскую; ясно, что у Пушкина каждое слово «захватанное» от повторения и школьного заучивания; поэтому Хлебников многократно говорит «еуы», и первоначальная чистота всех слов «восстановлена» — с совершенной очевидностью.

Почему это смешно? Это тот культ непонятного, над которым зло смеялись акмеисты, над которым когда-то смеялся массовый читатель, потом уже на это не решавшийся. «Заумен» А. Блок, заумен Ф. Сологуб, заумен В. Брюсов. Футуристы лишь довели «заумный» элемент, присущий всяким

[1]) Курсив везде в подлиннике. Воспроизводим в точности по современной прокламации, раздававшейся «Союзом Молодежи».

надмирным исканиям, до предела. Да еще сделали то, чего не сделали другие, более осторожные: решились на такие сомнительные неологизмы, как «заумный» в противоположение «умному».

Но ведь яркость и смелость самоопределения не недостаток, а достоинство в литературе.

XIX. Психология тайнозрений.

1

Остается основной вопрос — о самой психологии всяческого тайнозрения, о психологии апологетов нелепого и случайного, о психологии организаторов выставки «Ослиного Хвоста», о психологии тех, кто картину Боронали находил «банальною»; о психологии тех, кто чувствовал смысл, присущий отдельным звукам и буквам, о психологии создателей заумных картин и заумно-«литературных» произведений. В чем заключаются самые основы подобной психологии, кажущейся многим совершенно немыслимой? — Чтобы избежать упрека в произвольности, воспользуемся указаниями опыта. На этот раз мы в области точной науки и экспериментальных знаний.

Исследуя в 1903—4 гг. свойства X-лучей, открытых немецким физиком Рентгеном, французский физик Блондло, профессор университета в Нанси, натолкнулся на существование новых — как ему показалось — невидимых лучей. По своей природе они оказались не менее чудесными, чем те, которые открыл немецкий ученый. Таким образом Франция оказалась на высоте старых заслуг французских физиков. Она получила свой «реванш», дав миру и на этот раз не меньше, чем Германия.

Новооткрытые лучи Блондло назвал, в честь города Нанси, N-лучами.

Источников этой новой энергии оказалось, по опытам Блондло, несколько. В целях дальнейшего изложения особо отметим, что в числе этих источников оказалась обыкновенная закаленная сталь, с которой чуть не каждый из нас

имеет дело чуть не каждый день. По опытам Блондло, стержень из закаленной стали излучал новооткрытые N-лучи совершенно явственным образом [1]). Таким образом новые чудесные лучи оказались в буквальном смысле под рукой у всех и каждого.

Открытие Блондло имело шумный успех. Французская академия наук не замедлила живейшим образом откликнуться на открытие французского ученого, приняв участие в проверке его трудов. В Нанси были откомандированы два академика, для присутствования на опытах Блондло. И результаты опытов, произведенных на глазах командированных членов академии, были настолько внушительны и убедительны, что физик Mascart, видный специалист, один из командированных академиков, не затруднился публично дать благоприятный отзыв самого решительного свойства. В свою очередь, на основании этого благоприятного отзыва, академия наук не затруднилась наградить Блондло премией в 50.000 франков за сделанное им открытие и классически, по признанию академии, выполненное исследование N-лучей.

Счастье продолжало улыбаться Франции. Явились новые исследования относительно новой лучистой энергии. Кроме источников энергии, открытых Блондло (среди них — закаленная сталь), нашлись новые. Было доказано, работами другого нансийского ученого (Шарпантье), что новый род энергии излучается нервной системой живого организма. Это, естественно, сделало новое открытие особенно сенсационным. Теперь уже не сталь, а сам человек оказывался источником таинственной энергии, над которой скептики шутили целыми тысячелетиями, начиная со времен всяческих магов, колдунов и кудесников. Не подлежало сомнению, что в человеческом теле — на этот раз, на самом деле — «что-то есть», чего не снилось мудрецам. По странной иронии судьбы утвердить это «что-то» и выяснить его сущность досталось на долю Франции, страны Вольтера и скептиков-энциклопедистов XVIII века. Логика фактов свидетельствовала для всякого беспристрастного ума, что нансийские ученые своими

[1]) Приступая к изложению основных подробностей эпизода, автор должен выразить признательность Г. З. Баршу за указания по специальной литературе вопроса.

работами 1903—4 г.г. открывали почти новую эру. В их работах получали неожиданную, твердую опору спириты, месмеристы, всякие практические маги и всяческие теоретики «флюидов» и «астральных сил», присущих человеческому телу.

И все это было водой на мельницу модернистических настроений в обществе и литературе, тосковавших по чудесному. Как известно, и к нам эти настроения пришли широкой волной — после 1905 года.

Не мудрено, что внимание всего света — в буквальном смысле, как увидим, и Старого и Нового Света — в течение целого года было привлечено к Нанси с его учеными. И едва ли это внимание было менее напряженно, чем потом, через 10 лет, когда город Нанси с его укреплениями Grande Couronne de Nancy оказался в районе пушечной борьбы между Францией и Германией.

2.

Странным оказалось одно обстоятельство. Опыты Блондло превосходно удавались в нансийском университете. Здесь над N-лучами постоянно работали шестеро ученых, и все получали безупречные, согласные между собой результаты. Не то оказывалось за границей. Попытки иностранных физиков повторить опыты Блондло и других нансийцев решительно не удавались. Результаты контрольных опытов оказывались неизменно неутешительными. Того, что видели ясно Блондло и ряд других нансийских ученых, иностранным физикам увидеть не удавалось, хотя опыты воспроизводились, повидимому, в полном соответствии с опубликованными исследованиями нансийских ученых и самого Блондло.

Это обстоятельство заставило неудачников отправиться непосредственно в Нанси, чтобы здесь, у первоисточника открытия, поискать разгадку собственной неуспешности. В числе этих иностранных ученых находился, между прочим, профессор физики Балтиморского университета R. Wood. Все его попытки повторить опыты Блондло и получить тождественные результаты оказались тщетными, и он, по его собственным словам, отправился в Нанси в 1904 году, хотя и с сомнением, но в то же время и с надеждой, что суще-

ствуют какие-то особенные, упущенные им детали эксперимента, необходимые для успешности опытов, и что в лаборатории Блондло его сомнения рассеются; все станет ясно. Однако, американский ученый оказался и в Нанси не более счастливым, чем в Балтиморе. Он и в Нанси продолжал попрежнему ничего не видеть, а нансийские ученые так же попрежнему продолжали видеть.

Постоянство собственной неудачи, одинаковое и в Балтиморе и в Нанси, заставило Ууда приглядеться с особой пристальностью к условиям нансийских опытов. Прежде всего он обратил внимание, что производители опытов, производя разные манипуляции, заранее знали и объясняли присутствующим то, что должно произойти вследствие этих манипуляций. И присутствующие видели то, что должны были видеть. Поэтому Ууд предложил несколько изменить условия опыта. Он брал (временами) на себя производство необходимых для опыта манипуляций и предлагал нансийским ученым объявлять то, что они видят. Результаты опытов сразу ухудшились. Объяснения нансийских ученых оказались совсем не такими удачными, как раньше, когда они сами манипулировали и сами же объявляли о наступлении тех или иных результатов сделанной манипуляции.

Это было началом неудач в нансийской лаборатории. Для этих неудач, однако, нашлось более или менее правдоподобное объяснение: утомление, совершенно естественное в условиях напряженной работы по воспроизведению опыта перед американским скептиком.

Тем не менее сомнения, привезенные из Балтиморской лаборатории, укрепились, и Ууд отважился на мистификацию, имевшую характер решительной проверки нансийских достижений.

3.

Чтобы читателю стали сразу яснее и доказательное значение мистификации Ууда, и объем коллективного недоразумения, созданного открытием Блондло в среде видных ученых и в самой академии наук, нам необходимо сказать, хотя бы несколько слов, о природе явления, открытого в нансийском университете. Дело в том, что никаких прямых спо-

собов доказать существование N-лучей нансийским ученым установить не удалось. Были только косвенные доказательства. Так, при опытах Блондло некоторые светящиеся в темноте (фосфоресцирующие) вещества начинали ярче светиться — всякий раз, когда экспериментатор направлял на взятое вещество (сернистый кальций) поток новооткрытых Блондло N-лучей. Но стоило экспериментатору прекратить этот поток, заградив ему путь каким-нибудь непрозрачным экраном (напр., свинцовым или из мокрого картона, а также просто рукою), и свечение становилось снова слабым — обычным для взятого фосфоресцирующего вещества.

И разница в свечении до такой степени ясно чувствовалась глазом при опытах Блондло, что и сам экспериментатор, и его нансийские коллеги, и члены академии, контролировавшие доказательность опытов Блондло, не поколебались в выводе. Для всех них, присутствовавших при опытах в Нанси, было ясно, что они видели серьезную разницу в свечении (фосфоресценции). Другими словами—перед всеми ними было обнаружено, въявь и бесспорно, наличие какой-то новой, т.-е. до того времени никому неизвестной лучистой энергии.

А в дальнейшем был установлен не только факт существования N-лучей, виновников яркого свечения взятого для опыта вещества (сернистый кальций). Были изучены самые свойства этих лучей, т.-е. существование их было выяснено с полной, казалось бы, непреложностью. Так, при опытах выяснилось, что N-лучи во многом аналогичны обыкновенным, видимым световым лучам. Оказалось, напр., что N-лучи легко проходят через некоторые «прозрачные» для них вещества. Такими прозрачными для N-лучей оказались—аллюминий, цинк, дерево, соленая вода и пр. Через другие вещества N-лучи, наоборот, совершенно не проникали. Такими «непрозрачными» срединами для N-лучей оказались — свинец, платина, химически чистая вода и каменная соль.

Кроме того, выяснилось тем же опытным путем, что N-лучи способны преломляться совершенно так же, как и световые лучи, когда их направляют на трехгранную хрустальную призму. Всем известно, что световой луч в этом

случае не только отклоняется от первоначального направления, преломляясь в призме, но и разлагается на радужные цветные полосы, дающие то, что называется солнечным спектром.

Совершенно так же оказались преломляющимися и дающими спектр N-лучи, если их направить на трехгранную призму, сделанную из прозрачного для N-лучей аллюминия. И вот Блондло удалось не только установить факт преломления N-лучей призмой из аллюминия, но и определить, насколько—на какую величину—от первоначального направления отклоняются отдельные лучи, составляющие «спектр», после выхода преломленных N-лучей из аллюминиевой призмы.

4.

Вернемся теперь к мистификации Ууда. Опыт с преломлением N-лучей был воспроизведен, в числе других, в присутствии американского ученого, и им он воспользовался для решительной проверки реального бытия N-лучей.

Так как опыты происходили и не могли иначе происходить, как в темноте, то Ууд во время эксперимента незаметно в темноте убрал и спрятал преломляющую аллюминиевую призму. В результате... никто не заметил никаких изменений в условиях производившегося опыта! Нансийские ученые продолжали наблюдать и видеть усиленное свечение (фосфоресценцию) от преломленных N-лучей, как-будто ровно ничего не случилось и преломляющая призма была на своем месте!.. Это кажется почти невероятным, но это так было в 1904 году.

В дальнейшем Ууд, с тем же результатом, убрал и спрятал в темноте кусок стали, игравший (при новом опыте) роль источника N-лучей.

И это осталось снова никем не замеченным! Все явления продолжали наблюдаться совершенно так же, как если бы кусок стали, «источник» N-лучей, был в надлежащем месте.

Вопрос о причинах исключительной удачности опытов с N-лучами в Нансийской лаборатории освещался сам собой. Наличие самовнушения в наблюдениях Блондло было уже несомненно.

НоУуд проделал еще один опыт для сугубого контроля.—Открытые Блондло N-лучи, по результатам сделанных в Нанси опытов, обладали способностью увеличивать видимость предметов, находящихся в темной комнате. Так, циферблат стенных часов становился более ясным и светлым, когда перед глазами наблюдателя держали кусок закаленной стали. Это объяснялось особым влиянием N-лучей, испускаемых сталью, на сетчатую оболочку глаза. При воспроизведении этого опытаУуд взял на себя обязанность держать стальной стержень у глаз экспериментатора и—во время опыта—снова прибегнул к мистификации. Стальной стержень он подменил куском дерева того же размера и той же формы. Подмена вновь была незамечена и вновь не вызвала никаких изменений в результатах опыта. С куском дерева, не обладающим свойством—по результатам опытов самого Блондло—испускать N-лучи, все шло совершенно так же, как должно было происходить в присутствии стержня из стали. С куском дерева у глаз экспериментатор, мистифицируемый американским физиком, продолжал видеть, как все предметы становились отчетливо видимыми в темноте, а когда мнимый кусок стали, излучающий таинственную, открытую Блондло энергию, американский физик убирал от глаз эспериментатора, он заявлял, что теперь он ничего не разбирает в темноте, не видит даже рук, которые так отчетливо и ясно ранее видел, благодаря N-лучам, истекавшим из мнимого стального стержня.

Наличие самовнушения было очевидно, как и в предыдущих случаях. Видели то, что ожидали увидеть. Видели испытанные ученые; видели контролеры, откомандированные академией наук. Все видели то, чего не могли видеть.

Об этом—вообще о подробностях своих наблюдений в лаборатории нансийского университета—Ууд напечатал статью в английском журнале «Nature».

5.

Нет надобности говорить о том впечатлении, которое было вызвано во Франции сообщением Ууда в английском журнале.

Явилась потребность разобраться в нансийской трагикомедии. Журнал «Revue Scientifique» предпринял специаль-

ную анкету среди французских ученых для решения, существуют в конце концов N-лучи или их нет?[1]). Трудно было, конечно, ожидать черезчур резких отзывов со стороны французских ученых относительно своего собрата, впавшего в ошибку. Поэтому значительное, если не преобладающее, число ответов были сдержанны и уклончивы. Тем не менее анкета обнаружила падение энтузиазма к открытию Блондло. На предложенный анкетою вопрос: существуют ли N-лучи, отозвался неведением даже тот самый академик Mascart, отзыв которого послужил основанием для торжественного увенчания Блондло 50-тысячной премией. Другой физик Langevin, признававший ранее серьезность открытия Блондло, дал отзыв более определенный. Как многие другие, Langevin совершил паломничество в Нанси. «Мне показали опыты, говорит он, заботливо сообщив мне, что я должен увидеть. И при соответственном настроении ума на самом деле оказалось возможно увидеть, что угодно»...

«Но,—прибавляет тот же физик,—когда я потом проделал опыт научно, я должен был сознаться, что я ничего доказательного не видел. И то же самое было со всеми другими, не предупрежденными о том, что они должны увидеть».

Были отзывы и весьма суровые. Авторы их заявили вполне решительно, что, по их убеждению, не только не существует N-лучей, но даже не существует никакого объективного явления, способного оправдать странное заблуждение физиков, видевших эти лучи.

Блондло пробовал возражать, но это не спасло N-лучей, принесших автору яркую, но непрочную славу.

6.

Значение для науки всей этой трагикомедии превосходно резюмировал на страницах того же «Revue Scientifique» из-

[1]) Нужно прибавить, что мистификация, выполненная американским физиком, не осталась единственной. Совершенно в том же роде контрольные опыты с N-лучами (без ведома экспериментаторов убирали преломляющую призму или самый источник N-лучей) были сделаны и французскими физиками. Результаты были те же. Экспериментаторы исчезновения не замечали и продолжали видеть то, что им уже невозможно было видеть.

вестный Густав Лебон. По его мнению, N-лучи представляют огромный интерес и в том случае, если они существуют, и в том случае, если их нет, как думает сам Лебон. «Если они реальны и наделены чудесными свойствами, которые им приписывают, они создадут, конечно, наиболее интересную главу в физике. Если же они ирреальны, они создадут наиболее любопытную главу в психологии, из которой можно будет сделать великое множество выводов. Таким образом и в этом—втором—случае имена физиков, ставших жертвой таких поразительных иллюзий, останутся все-таки незабытыми, как так в трудах по психологии эти имена будут повторяться из века в век. И в этих трудах, конечно, будет также отмечено, что академия наук, почтившая премией могущество внушений и доверие в сфере научной мысли (le prestige en matière scientifique), оказала науке и философии большую услугу».

Факт необычайной и кажущейся почти немыслимой ошибки при многочисленных и тщательных исследованиях N-лучей привлекает особое внимание Лебона. «Каким образом—задается он вопросом—столько замечательных ученых и таких изощренных физиков, как, напр., Mascart, могли впасть в ошибку, такую серьезную и такую упорную? Как они могли измерять показатели преломления, длину волн, отклонение магнитным полем и т. д. чего-то, что не существует?»... Конечно, отдельные исследователи не раз бывали жертвами заблуждений, но ведь то были единоличные исследования, тогда как теперь, в случае с N-лучами, дело идет о многочисленных испытателях. «Единственно возможное объяснение—продолжает Лебон—это, что внушение при изучении явлений может играть много более значительную роль, чем до сих пор думали, не считаясь с легким подчинением человека иллюзии, о чем так определенно свидетельствует история всех религий».

Несомненно, что Лебон правильно нащупал больную точку в событиях, разыгравшихся в Нансийском университете в 1903—4 г.г.

Errare humanum est—человеку свойственно заблуждаться. С этой обидной слабостью своей человек, как личность, давно примирился. Но тут же и утешился, создав другое

изречение: Vox populi — vox Dei. Пусть он в одиночку может впадать в грубейшие заблуждения. Но когда он не один, когда «все так думают», человек успокаивается и чувствует себя огражденным от печальной перспективы жить заблуждением и в заблуждении.

В Нансийской лаборатории это условие было соблюдено. «Все» так думали; «все» так видели. И притом «все» были испытанные ученые специалисты. И тем не менее оказалось, что «все» могут совершенно так же ошибаться, как и одинокий исследователь! Все могут повторить ошибку одного, и эта способность может принять почти фантастическую форму. Все будут определять и находить один и тот же показатель преломления, одну и ту же длину волны... Понадобился чужой человек, грубо подсунувший палку вместо источника чудесной энергии, и только тогда обнаружилась грубейшая иллюзия во всех точных и многочисленных исследованиях, которые были с такой фантастической тщательностью проделаны в Нансийской лаборатории.

7.

Для возможности такой фантастической массовой ошибки оказалось необходимо только одно известное предрасположение, та «склонность ума» к ошибке, о которой говорит Langevin, ссылаясь на собственный опыт.

Что предрасполагало испытанных и добросовестных ученых к той «комедии ошибок», которая разыгралась в Нанси в 1904 г.?.. По догадке ответ напрашивается сам собой.

Кто не помнит всеобщего энтузиазма, с каким было встречено открытие Рентгеном его знаменитых X-лучей! Германская наука имела право торжествовать. Она обогатила мир, сделав невидимое видимым и непознаваемое познаваемым... И вот Франция — казалось — получила свой реванш в той же самой области! Какой француз мог быть равнодушен к этой перспективе: дать миру не меньше, чем уже дала Германия в лице Рентгена? — Вопрос был, конечно, только в том, кому удалось сохранить при таких условиях способность усомниться и заподозрить ценность сделанных достижений. Таких усомнившихся оказалось немного. У

большинства нашлась необходимая для ошибки склонность ума видеть то, что хотелось видеть, во славу французской науки и Франции... И видели N-лучи.

Оговоримся, что это, конечно, только наша догадка о причине и сущности того предрасположения к ошибке, которое создало нансийскую «комедию ошибок», не менее забавную, чем шекспировская пьеса.

Если оставить в стороне сделанную догадку, факт все же остается фактом. И этот факт, что при известной склонности ума можно видеть то, чего нет, даже в области физики, где проверить и раскрыть ошибку совсем просто, как это показал скептический американец, подсунувший палку вместо источника чудесных N-лучей.

8.

Мы напомнили читателю нансийскую «комедию ошибок», считая, что она любопытна сама по себе и заслуживает передачи «из века в век», по выражению Лебона.

Но некоторые выводы — по аналогии — напрашиваются сами собой, и на них нельзя не остановиться, хотя бы вскользь.

При всей своей небытийственности N-лучи бросили очень определенный свет на природу многих «достижений» современности — в областях, далеких от эксперимента и опытной проверки.

Французские ученые только спорадически оказались повинными в излишней доверчивости к недостаточно определенным восприятиям своим, которые они истолковали, как воздействие таинственных N-лучей. Но ведь есть область познания, где такая доверчивость, т. е. доверчивость к недостаточно определенным восприятиям, усиленно культивируется... Этой областью и является современное искусство и современная литература — мистического уклона. Та склонность ума видеть все, что угодно, о которой говорит французский физик, здесь — у мистически настроенных художников и писателей — царит с особою силой. Здесь отречение от самокритики, как мы уже говорили ранее, conditio sine qua non мистического достижения и мистического прозре-

ния, делающего художника «тайнописцем неизреченного» (Вяч. Иванов).

Как создаются потусторонния чувствование в области искусства, как прост механизм, создающий эти чувствования, мы уже знаем по фантастическому эпизоду с картиной Боронали.

Она была бессодержательна и нелепа. Это было установлено официальным документом, не допускающим сомнений. Поэтому в переживании зрителей от картины Боронали имело место несомненное самовнушение и несомненный самообман. В картине «чувствовалось» при желании какое-то содержание, хотя в ней не было никакого содержания; чувствовалось, что в ней «что-то есть», хотя бы и невысокой ценности (с точки зрения критиков), но в ней ровно ничего не было.

Но не бывает ли того же самого и в других случаях, обходящихся без вмешательства судейского чиновника, ибо здесь авторы, создающие (для внутреннего чувства) прорыв в мир непостижного уму, называются не Lolo и принадлежат к виду homo sapiens? Не бывает ли и здесь того же самого: вместо приобщения душою к миру абсолютного, не происходит ли раскрытие мира внутреннего самообмана и иллюзии? Не разрешается ли трагедия исканий абсолютного самой тривиальной комедией ошибок?

Мы лично думаем, что это именно так и происходит. Мы думаем, что фарс с картиной Боронали — явление типичное, хотя и доведенное до карикатурной отчетливости (типовых признаков явления).

Это ведь и ясно само по себе. Как мы видели из анализа мистического восприятия, характерной особенностью его является свобода воспринимающего субъекта от какого бы то ни было самоконтроля и какой бы то ни было фактической проверки содержания сознания. Он чувствует радость от наступившего «какого-то» общения с чем-то, что не может (по его собственному разумению) объясняться игрой впечатлений от чувственного мира. Вот и все содержание ирреального, мистического восприятия. Но при таких условиях открывается самый безбрежный горизонт для самовнушения и, следовательно, для самообмана, вполне искреннего

и добросовестного. Случай с картиной Боронали лучшее и нагляднейшее тому доказательство. А картины «кубистов» — дальнейшая иллюстрация к тому, что при известной склонности ума можно усмотреть «таинственное» в пестрых полосах краски на холсте, который для профана — судейского чиновника — казался только «запачканным» краской.

Потом, как мы знаем, оказалось большее. Оказалось, что факт появления такой картины никого не испугал. Зачисление в ряды художников, тайнописцев неизреченного, мнимого Боронали, вовсе не сделало ясным, что в тайнописном искусстве не все благополучно. Наоборот, нашлись люди, которые стали искусственно воспроизводить обстановку ослиного творчества. По удостоверению сочувственного критика, которое мы уже цитировали, существует много «художников, которые мажут по холсту, как им бог на душу положит, а потом только ловят из этого хаоса то, что кажется им наиболее удачным и, в зависимости от силы фантазии, подчиняют все своему желанию». Другие несколько видоизменяют этот метод исканий: они заклеивают еще сырую работу бумагой; сорвавши ее на другой день, они находят случайные пятна и стараются их использовать. Равным образом изучаются случайные кляксы или пятна на сырых стенах.

Все это делается в твердом убеждении, что это — дело.

«Случайность открывает целые миры и рождает чудеса... В нашей жизни много случайного»... (В. Марков. Принципы нового искусства).

Выше мы говорили, что театр оказался способен вызывать мистический трепет, но не привели никаких указаний, как делался этот трепет. Между тем есть обстоятельные и очень подробные наставления специалиста по этому вопросу. Все дело заключается в звуковых особенностях актерских голосов, как этого и следовало ожидать по цитированным теоретическим предположениям Вяч. Иванова.

Вот что оказалось нужным для производства актерами мистического трепета:

1) Необходима холодная чеканка слов, совершенно освобожденная от вибрирования (tremolo) и плачущих актерских голосов...

2) Звук всегда должен иметь опору, а слова должны падать, как капли в глубокий колодезь: слышен отчетливый удар капли без дрожания звука в пространстве (Мейерхольд).

К этому надо еще прибавить внутренней дрожи «в глазах и на губах». Но основное — в звуке, в манере произнесенного звука. Стоит актеру по надлежащему «капать» словами, и посвященные будут испытывать мистический трепет. Sapienti sat — мудрому довольно.

Чтобы не было никакого сомнения в ценности этого откровения, автор указывает, что оно «добыто» им и другими режиссерами путем «интуиции». Отнюдь не при помощи рассуждений.

И результаты от этого простого средства долженствовали получиться необычайные. «Мистический трепет... это — внешний покой при вулканическом «там внутри». (В. Мейерхольд).

9.

В литературе мистические достижения оказались так же просты.

Ничего подобного мистификаторской картине Боронали в художественной литературе до сих пор не было (кажется). Тем не менее, и здесь нашелся предатель, рассказавший секреты взаимного разумения мистиков.

Этот предатель не кто иной, как Валерий Брюсов, открывший когда-то самому Вяч. Иванову «эру Офиеля, по учению Агриппы», и зато воспетый в торжественном восьмистишии. И вот тот же В. Брюсов выдал непосвященным механику мистического общения и взаимного разумения друг друга мистиками.

У него, мага и ключаря тайн, — по отзыву Вяч. Иванова, — есть роман из средневековья: «Огненный ангел». Герою его захотелось пошутить над пламенным мистиком, притворившись самому изощренным специалистом по этой части. И это оказалось очень нетрудным.

Приняв меня, кажется, за одного из посвященных, хотя и стоящих вне обществ, Генрих поспешно и с крайней вежливостью указал мне на скамью, сел сам и, глядя мне в лицо грустными и откровенными глазами, заговорил со мной, как ближний с ближним.

— Ответьте сначала, — сказал мне он, — родственны ли вы к нам по основным устремлениям своего духа? Одушевлены ли вы, как и мы, к зверям Востока и Запада? Приняли ли вы, как первое и вечное руководство, эмблему сына господня, озаренную светом? Жаждете ли подняться к небесным вратам по семи ступеням из свинца, латуни, меди, железа, бронзы, серебра и золота?

По правде, я мало что понял из этих странных вопросов, но подобные выражения были не в новость мне, только что прочитавшему множество книг по магии, и хотя тот час казался мне тогда важнейшим в жизни, не преодолел я лукавого соблазна, который поманил меня испытать, насколько сами посвященные понимают друг друга. Припомнив несколько загадочных выражений, встреченных мною в «Пэмандре» и других подобных сочинениях, постарался я ответить Генриху в тоне его речи и озаботился при этом всего более, чтобы слова мои не имели никакого отношения к его, ибо такую особенность подметил я во всех таинственных вопросах и ответах. Я сказал:

— Изумрудная скрижаль Гермеса Трисмегиста гласит: то, что вверху, подобно тому, что внизу. Но пентаграмма, с главой, устремленной вверх, знаменует победу тернера над двумя, духовного над телом; с главой же, устремленной вниз, — победу греха над добром. Все числа таинственны, но простые выражают преимущественно божественное, десятки — небесное, сотни — земное, тысячи — будущее. Как же думаете вы, что пришел бы я к вам, если бы не умел различать бездны нижней?

Едва произнес я эти совершенно пустые слова, как тотчас раскаялся в своей шутке, так как Генрих устремился на них с доверчивостью ребенка и воскликнул в таком восторге, словно я открыл ему что-то неведомое и что-то поразительное:

— Ах, вы правы, вы правы! Конечно, конечно! Я сразу понял, что мы с вами — об одном. И я вас вовсе не испытывал! Я хочу только предупредить вас, что на том пути, куда вы порываетесь, больше терний, чем сладких ягод.

В. Брюсов. Огненный Ангел. (Весы. IX. 1907).

Как видит читатель, герой В. Брюсова имел поистине ошеломляющий успех. Его слушатель не заметил никакого шутовства в этом наборе слов о бездне верхней и о бездне нижней и о том, что числа таинственны. Наоборот, на сообщение о том, что единицы — божественное, десятки — небесное и пр., и пр., слушатель ответил со всем пылом мистического трепета. Очередь смутиться наступила для самого шутника.

Конечно, это разоблачение поражает в устах В. Брюсова. Ведь он сам раскрыл Вяч. Иванову магическую тайну о значении числа 490[1]) в смене небесных державств. Наконец, у него самого есть цитированное выше лирическое стихотворение, посвященное «желаемым» числам, «свободным, бесплотным» и подобным — по своей природе — «теням».

[1]) В интересах справедливости отметим, что разработка вопроса о магических числах в дальнейшем тоже перешла в надежные руки футуристов. При этом В. Хлебникову удалось сделать открытие без всякой помощи иностранных прозорливцев. Оказалось, что очень важное значение в военном отношении имеет число 317. Вышла целая книжка с пророчествами по этому вопросу: В. Хлебников «Битвы 1915 — 1917 г.г. Новое учение о войне» (1915 г.).

Противоречие, однако, легко разрешается тоже известным нам давним гордым самоопределением поэта:

Я все мечты люблю, мне дороги все речи,
. . . .
Я посещал сады Ликеев, Академий,
На воске отмечал реченья мудрецов,
Как верный ученик, я был ласкаем всеми,
Но сам любил лишь сочетанья слов.

Автору «Огненного Ангела» дороги все речи; он любит «лишь сочетанья слов». Что же мудреного, если он, раскрывши Вяч. Иванову значение магических прозрений Агриппы, раскрыл одновременно и то, как в сущности просто можно вызвать мистический трепет?[1]) Нужно взять немного бездны верхней и немного бездны нижней, прибавить ко всему этому немного Гермеса Трисмегиста и озаботиться, чтобы все это явно не имело никакого отношения ни к чему, так как, по наблюдению средневекового мистификатора, это — особенность всех таинственных вопросов и ответов. И раз эта непонятная смесь из бездны и Трисмегиста будет налицо, доверчивый мистик бросится вам на шею, заявивши, что он понял вас. Его восторг будет не меньше, чем если бы на него «накапали» словами по старому интуитивному методу В. Мейерхольда, дававшему «вулканические» результаты.

10.

Как видит читатель, палки, источающие N-лучи, десятки лет существуют везде: и в науке и в искусстве, и в литературе. Но устойчивы они более всего в искусстве и литературе.

После эпизода с палкой, подсунутой американским ученым, таинственные N-лучи перестали быть видимы даже людьми, имевшими эту склонность ума. После появления

---

[1]) Двоякость В. Брюсова в этом отношении отметил сочувственный критик (А. Белый) в тех же «Весах», где печатался «Огненный Ангел», по поводу отдельного издания повести. По словам А. Белого, — «В. Брюсов является в своем романе то скептиком, то, наоборот, суеверно верующим оккультистом; из под маски Локка и Юма выглядывает лицо Агриппы; но едва вы поверите в это лицо, оно становится маской; из под маски над вами уже смеется ученик английской психологии, и так далее, и так далее...» (Весы. 1909).

картины мнимого Боронали — ничего не изменилось. Склонность ума осталась и остались все источники потусторонних чувствований.

XX. Итоги внутренней эволюции.

Наша задача закончена. Мы проследили огромный путь обратного развития человеческой мысли. Начали с огромного потрясения умов, вызванного дарвинизмом, пришли вместе с Ницше и Уайльдом к мысли, что человечество нужно лечить от привычки поклонения малому разуму, мешающему жить так, как живет все живое в мире, руководясь только «большим разумом», т. е. велениями своего физического тела. В поисках забытого человечеством умения жить в радости, подавленного христианским идеализмом, обратились за помощью к людям эпохи Возрождения, когда этические догмы, насажденные христианством, впервые после Юлиана Отступника дрогнули под влиянием знакомства с языческою культурою древних эллинов; но помощи и исцеления внутренней сумятицы, присущей человеку, от эпохи Возрождения не получили, и сделали дальнейшую новую подвижку к магам, которые лучше, чем «богоподобный Леонардо да-Винчи», умели разобраться в тайнах мира, управляемого числом 490.

Но и на этом остановиться оказалось невозможным. Маги не помогли писателям и художникам XIX—XX века создать гармонию между собой и миром; пришлось подвинуться дальше в глубины времен, к примитиву, к дикарю, перешагнув и через римлян, и через эллинов. Оказалось, что не им, а только первобытным людям, дикарям, свойственно настоящее чутье к тайнам бытия.

Только они могли помочь людям XIX — XX века понять, что такое «одержание», и убедиться, что одержание имеет «божественный» источник, не отказываясь от чтения ученых исследований Шарко.

Казалось бы, это последний предел. Но только «казалось бы». Из дикарей, оказалось, можно выбрать стоящих

на наиболее низкой степени культурного развития. И это было сделано, и этот путь был проделан.

Таким образом мы проделали вместе с художниками, критиками и писателями полный попятный путь от современности до африканских дикарей. Кажется, дальше остаются только человеческие прародители по Дарвиновой гипотезе...

В конечном итоге от всех трансформаций в литературных настроениях осталось прочно только одно: деградация критической мысли и этического чувства.

Футуризм—явление стихийное,—говорил когда-то В. Брюсов («Русск. Мысль» 1913), и мы разделяем это положение, хотя и расходимся с В. Брюсовым в оценке и выводах. Для нас московские всеразрушители интересны потому, что нарождение их знаменовало нечто совершенно определенное: бессилие модернизма в его мистических стремлениях и достижениях. Московские всеразрушители пришли в литературу и твердо установили, что мистические искания и дерзания модернизма закончились ничем. Он ничего не дал и ничего не принес—из того, в чем видел свое назначение.

В этом отрицательная, но не малая, на наш взгляд, заслуга футуристов, представляющих собою «футуристов в кубе» и буквально и метафорически. Появление их до крайности упростило общее положение вещей в литературе и искусстве.

Московские прозелиты «черного Аполлона» и африканских идолов сделали до очевидности наглядным, что мир художественного творчества разделился на враждебные толки не по формальным причинам, не по методам художественного изображения. Сделалось невозможным сомнение в том положении, что было выставлено нами вначале: содержание не было чем-то безразличным для новых художников. Вместе с формой у них явно проходило и новое содержание. И спор около новых форм сводился к спору о внутреннем содержании, хлынувшем в литературу и искусство, эпидемически захватившем значительную долю художников.

Стало ясно, что речь идет и должна итти—уже давно—не о борьбе художественных форм, а о борьбе содержания, характерного для этих форм,—о борьбе разных культур.

Мы видели и это новое содержание. В течение десятков лет оно держалось на культе «звериного», подсознательного в человеческой психике и на уловлении всякого рода «лебедей иных миров». Эти две тяги в душах современных художников слова, кисти и резца были взаимно связаны. В этом заключалась попытка по-новому в самом себе гармонию найти.

Но если речь должна итти о борьбе разных культур, то тогда многое в прошлом, совсем еще недавнем, становится до очевидности конкретным. Понятна прошлая борьба с модернизмом со стороны тех, кому были дороги интересы культуры, основанной на доверии к разуму и этическому чувству, опороченным модернизмом. Понятно то, что многих смущало и смущает, — враждебное противодействие модернизму, как течению. Все это становится естественным, неизбежным и даже внутренне-обязательным, раз в литературе и искусстве происходит борьба мироотношений, борьба разных типов духовной культуры, между которыми не может быть компромисса.

Наличие такой борьбы было несомненно с первых моментов нарождения того течения, которое известно под наименованием модернизма. Но это было несомненно не для всех и с течением времени становилось все менее отчетливыми в сознании коллективного читателя.

Ведь модернизм — как мы не раз отмечали и подчеркивали — пришел в литературу и искусство под весьма соблазнительной «личиной». Он утверждал, что пришел установить в искусстве царство личности, свободной от всех пут и догм. Он утверждал, что для современных «новаторов»-художников важно только, «как» изображено, а не «что».

И было не мало поверивших, что это «лик» модернизма, а не «личина». Пока речь шла только о символизме в искусстве, казалось, что художники раскололись на враждебные толки и кружки по чисто формальным вопросам. Казалось, что борьба идет между «староверами», придерживающимися старых методов письма, и «новаторами», изобревшими новые манеры художественного изображения. Казалось (для многих), что нужно только немного взаимной терпимости и взаимного желания понять друг друга, и не будет никаких разногласий.

Ясность внес кубизм-футуризм. Он устранил всякие сомнения. Борьба форм была напряженной борьбой за содержание.

Итак, мы проследили общую трансформацию литературных настроений. Но, конечно, это только общая линия. Было бы грубой погрешностью утверждать, что через указанные нами фазы проходили все, без исключения, художники слова, кисти и резца.

Стройной последовательности возможно ожидать только там, где происходит явная смена руководящих идей, в строгом значении этих терминов. Но рассмотренный литературный период характеризуется как раз противоположным качеством — враждой ко всякой руководящей идее и бегством от всего, что похоже на идею, в область непосредственных переживаний и мимолетных настроений. Это — общая черта и русской и западно-европейской литературы, типичная для второй половины XIX века (Н. А. Котляревский «Девятнадцатый век»). — И тем не менее — «гони природу в дверь, она влетит в окно»: перед нами внутренне логичная смена настроений. У одного художника полнее, у другого ограниченнее, но в одноименном направлении.

В любой фазе вы найдете элемент от Ницше-Уайльда (чаще от Уайльда, чем от Ницше). Иногда обособленно, иногда в прихотливом сочетании с дозой мистики или полуортодоксальной религии. Не все новаторы-художники прошли через прославление «дьявола», но отрицание контроля со стороны этического чувства — общее явление. Не всем свойственно мистическое восприятие мира, но враждебная неудовлетворенность методами научного мышления — явление общее.

ПОСЛЕСЛОВИЕ.

Остается прибавить, что формула: важно не «что», а «как» все-таки — в конце концов — одержала верх. В завоевании «тайн» воители зримой сущности вещей, кубо-футуристы, оказались не более удачливы, чем осмеянные ими символисты. И это окончательно подорвало интерес к поискам нового содержания, происходившим у символистов неявно, у кубо-футуристов — явно. Потерян был давно вкус к правде реалистического периода в литературе и искусстве; потерялся вкус и к символической «тайне». Остались только навыки этического бунтарства по Ницше-Уайльду, при полном равнодушии к какой бы то ни было истине. Художник — не мыслитель, не тайновидец и не пророк. Он только мастер литературного ремесла, занимающийся интересными сочетаниями слов. Когда-то Писарев, «разрушитель эстетики», проводил саркастическую параллель между знаменитым маркером Тюрей, знаменитыми поварами — с одной стороны, и «чистыми» художниками, поэтами — с другой стороны. Времена меняются. Ныне в писаревском издевательстве не было бы никакой издевки. Оно естественно и совершенно объективно вытекает из культа чистого мастерства в поэзии, литературе. Молодые поэты демонстративно объединялись и принимали наименование: «цех поэтов» совершенно так же, как и мастера кулинарного цеха. Воинствующий «формализм» в литературе не был порождением этого равнодушия, но он необычайно кстати явился и находился с ним в какой-то предустановленной гармонии.

На смену кубо-футуризму явился имажинизм, который взял на себя задачу былого акмеизма: оздоровить предыдущее литературно-художественное настроение. Имажинизм поэтому чужд «заумным» метафическим заданиям кубо-футуризма; он не ищет сокровенного смысла, присущего буквам и звукам, из

которых состоит «слово как таковое». Имажинизм хочет другого: его задача — воскресить первичные образы, которые были связаны со словом когда-то, в момент его нарождения, и этим освежить больное современное слово, вернуть ему здоровье, восстановив его первичный смысл, свободный от последующих извращений нездоровой культуры. В соответствии с этим, имажинизм ищет везде только исконные, основные, присущие слову образы; его цель—не «заумное», а «образное слово», его интересует изображение само по себе: лошадь как лошадь.

Имажинизм принимает мир без идеализации и без творимых легенд символизма. Не нужно ему и иллюзий кубо-футуризма. Чтобы принять мировую жизнь, которая есть, по Ницше, великое несчастие, — кубо-футуристы призвали человечество уничтожить в самих себе вкус к беломраморному Аполлону и учили наслаждаться «черным Аполлоном» — в облике идолов африканских дикарей. Вместо старой красоты им была нужна новая красота. Имажинисту не нужно никакой красоты. Он приемлет мир без всяких украшений. Выражения, в которых он говорит о космосе и о самом себе, нарочито и изысканно отвратительны... Что такое звездное небо? А вот что:

небес голубом ста-
кане гонококки звезд...

Совершенно так же, т. е. изысканно-отвратительно он говорит о самом себе:

Черпаками строчек не выкачать
Выгребную яму моей души...
В. Шершеневич. Лошадь как лошадь.

Звезды — гонококки, его собственная душа — выгребная яма, стихи — черпаки для этой ямы.

Но имажинист принимает и небо и самого себя. Небо как небо, душа имажиниста как душа имажиниста.

После всего сказанного не покажется странным общее явление современности, отмечаемое критиком — представителем формального метода: «Старый русский роман с психологией, с бытом, с философией и «чувством природы» — все это стало мертвым» (Б. Эйхенбаум). Какая, в самом

деле, может существовать влюбленность в человеческую психологию, когда душа просто выгреб?

Отчуждение от психологии характерно для современности не только в литературном романе. То же самое — в сценическом исскустве. И это понятно. Ведь психология оперирует средствами малого разума, а эти средства скомпрометированы. Поэтому психология, в сущности, никому не нужна. Потерян интерес к мотивировке человеческих поступков. Не безразличны только самые поступки, остался интерес только к поступку, действию, авантюре и приключению.

Отсюда современный расцвет авантюрной литературы, вплоть до знаменитого своей нелепостью «Тарзана,» удостоившегося чуть не пяти одновременных переводов на русский язык. «Ожило чувство сюжета. Явилась заново потребность в игре с формой», — говорит тот же цитированный выше представитель формального метода, констатируя другими словами тот же факт равнодушия к тому, что есть истина, в современной литературе.

Выдвинувшаяся за последние годы молодая литературная группа «Серапионовых братьев» оказалась внутренне не связанной никакими общими идеями, кроме идеи мастерства.

Тот же «формализм» сменил искания и в некоторых других областях искусства (живопись, скульптура, театр). В живописи художники уже давно подвергли себя разным ограничениям в области исканий. Когда-то была отвергнута «литература» в содержании картин передвижников. Импрессионисты поставили себе требование писать только чистыми красками — тех цветов, которые имеются в солнечном спектре. Затем было отвергнуто стремление к рельефности живописного изображения. По древней легенде, художник Зевксис написал картину, изображающую плоды, так рельефно, что птицы прилетали и клевали картину. В XIX — XX веке это перестало быть достоинством... Картина нарисована на поверхности холста, который имеет только два геометрических измерения — длину и ширину. Изображение тоже не должно создавать иллюзию третьего измерения, даже если оно может. Оно должно было быть плоским ради специальной «правды» живописи. Отсюда выросло увлечение плоской живописью японской и китайской. Супрематизм,

пришедший на смену кубизма, довершил самоограничение живописи. Он отверг какое бы то ни было содержание в живописи. Его задача — утвердить принцип чистой красочности в живописи. Супрематизм давал квадраты, прямоугольники, треугольники, залитые краской, равномерно, без оттенков, размещая эти красочные пятна, как хотелось художнику, и этой игрой пятен ограничивал свою «художественную» задачу: он давал зрителю «почувствовать краску». В то же время, как это видно из принятого наименования, супрематизм считал свои достижения высшими по сравнению со всем, что существовало до него. И имел восторженных ценителей. Жаль будет, если для истории живописи не сохранятся образцы, коими разукрашен был во время революции один из городов — буквально весь. (Этот город—Витебск; нам случайно пришлось ознакомиться—в натуре. Стены трамваев, вывески разных отделов ВЕПО, таблички с указанием местопребывания милицейских постов — все было сделано в манере супрематизма. Своего рода столица супрематизма).

В скульптуре такое же освобождение от содержания наметилось еще при торжестве кубизма. Работы В. Татлина давали чистую эстетику овеществленных протяжений в пространстве, не имевших никакого отношения к «значимости». То, что давал В. Татлин, ничего не значило и никакого содержания не имело.

В сценической области, как уже было замечено, произошли аналогичные события. После разочарования во всех заданиях, которые ставились театру и актеру, последний пожелал освободиться от роли воплотителя каких бы то ни было заданий, кроме заданий своего ремесла. Стало заманчивым освободиться от драматурга (commedia dell'arte). Возник самодовлеющий «супрематизм» сценической игры. Уже давно отрицалось стремление к иллюзии, к правде, к действительному—психологическому воспроизведению жизни на сцене. Увлечение реальностью постановок Московского Художественного театра уже давно сменилось противоположным увлечением. Стало необходимым подчеркивать, что на сцене не подлинная жизнь, а игра актеров. В этом никто не сомневался и раньше, и никто не бежал к пожарному сигналу и за скорой помощью, когда на сцене бывал

пожар или происходило убийство, но при самоограничении театра потребовалось, чтобы режиссер все-таки всегда напоминал зрителю об его пребывании в театре. По сцене пробегали люди, не участвующие в сценическом действии (арапы в «Дон-Жуане» Мольера), и «разрушали» самообман зрителя, если бы он готов был поддаться иллюзии. Потом актеры стали говорить условными интонациями, играть в ничего не обозначающей обстановке и, наконец, одеваться в сценические костюмы непосредственно перед зрителями. («Принцесса Турандот» в III студии М. Х. Т.). Актеры как бы заблаговременно снимали с себя ответственность за что-нибудь похожее на иллюзию. Всякое представление превратилось прежде всего в зрелище, в забаву для глаз, не исключая драматических произведений. Волновать «правдой» они не могли и не должны. И зритель оказался доволен. Он тоже устал от искания «правды» и рад был, что актеры только развлекают его, согласно новых заданий актерского супрематизма.

Есть ли какое-нибудь сокровенное содержание в этих поисках чистых форм и чистого мастерства? Конечно, есть. Художники попрежнему ищут наивернейшего способа создать гармонию между собой и миром, в самом себе гармонию создать. Они отказались от всяких «идей», ибо идеи таят в себе возможность впасть в ошибку, обусловленную тысячелетней ложной культурой, и аскетически ограничили себя элементарными радостями слова, краски, материала и жеста, в которых не может быть никакой тенденции, никакой идейной отравы—ошибки. А впоследствии из этих элементарных и «несомненно здоровых» радостей вырастут будущее искусство и будущая литература.

Во всяком случае одно мы видели с полной несомненностью. Борьба за новые формы в конце XIX—начале XX в. в. неизменно характеризовала собой борьбу за новое содержание, за новые идеи, которым служила литература и художества. Мы видели, какой огромный переворот в умонастроениях скрывался за манифестируемой художниками жаждой новых форм. Он не изжит и поныне. И, конечно, не будет черезчур смелым утверждать, что переживаемое нами равнодушие к психологии, к «содержанию» в искус-

стве и литературе представляет собой только минутную остановку, минутный кризис. Что придет за этой минутой усталости?

Что придет — увидим. Революция на настроениях в искусстве пока еще не сказалась. Революция приняла все, что получила от «революций» в искусствах, хотя, как мы видели, в действительности, революция в жизни и «революции» в искусствах не только не попутчики в своих заданиях и целях, но порой враждебны. Так, революция в жизни приняла театральную «стилизацию», в качестве порождения революционной борьбы с устаревшими формами, между тем — мы точно знаем это — смысл и задача стилизации — уловление сокровенной, нематериальной сущности жизни, т. е. то самое, во что не верит материалистическая революция, — не верит и относится с недвусмысленной и враждебной презрительностью. Приняла революция и утвердила кубизм, считавший себя революционным направлением в искусстве, хотя он тоже, как до неба, далек от антиметафизических обоснований самой революции... По кажущемуся сродству революционного настроения — оказался усыновленным супрематизм.

Будут ли созданы новые формы или обновлены старые, отвечающие новому уклону жизни и кровной заинтересованности в ней, — увидим. И, вероятно, скоро.

ПРИЛОЖЕНИЕ.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ

ДЕСЯТЬ ЛЕТ „ПРОБЛЕМ“.

(1907—1916 гг).

Откровения о жизни, актерах и сумасшествии.

(1908—1916 г.г).

1 [1]).

Театр и литература давно уже имеют одни и те же общие задания: открыть миру сокровенную истину о жизни, — где-нибудь подальше от «хмурого разума» и «хмурой этики». Хотя истину нельзя искать в определенном уголке, но направление поисков определилось само собою с тех пор, как стало известным, почему именно внутренняя жизнь человека так обесцвечена — на протяжении веков и тысячелетий. Оказалось, что виноваты в этом хмурые элементы души: разум и совесть.

С этими врагами удалось справиться — в литературе. Руководящая сила у разума была отнята, и мировоззрение бесповоротно заменено мироощущением. Руководящая сила у совести — тоже; «хмурую этику» заменила «радужная эстетика» [2]).

Однако, мир оказался не вполне устроенным. Это тоже понятно. Эстетика пригодна для оценки сделанного. Но что подвинет человеческую психику к необходимому деланию? Эстетика в этом отношении бессильна; она неспособна не только двигать горами, когда это нужно, но и малыми камнями, из которых строится жизнь.

В результате человеческая душа оказалась каким-то мертвым пространством, как говорят в механике. Понадобилось его заполнить живою силой. И вот эту необходимую

---

[1]) Написано в 1916 г.

[2]) О «хмурости» этики и «радужности» эстетики — см. книгу Н. Евреинова: «Pro scena sua», стр. 15.

силу разыскал в 1908 году — «впервые с сотворения мира», по его собственному выражению, — Н. Евреинов. Человеческий мир оказался одухотворен силой, равно далекой и от навязчивости разума, и от гнета хмурой этики.

Поэтому читатель, вероятно, не посетует, если мы довольно подробно остановимся на книге Н. Евреинова: «Театр для себя» (Часть первая. Изд. Н. И. Бутковской. Птг.).

2.

В наши дни театр занял исключительное положение среди других искусств. Это искусство par exellence, — область, где художник может дать наибольшее удовлетворение глубочайшим исканиям публики. Где причины этого вознесения театрального искусства превыше всего?.. Причины неясны даже для тех, кто всей душой предан вознесению über Alles театрального искусства. Отсюда и возникла проблема, поставленная Н. Евреиновым в книге «Театр для себя».

Пока вышла только «часть теоретическая» — первая часть труда Н. Евреинова. Но того, что напечатано уже, вполне достаточно, чтобы занавес над тайной человеческой души считать приподнятым. Оказалось, что современный напряженный, любовный интерес к театру — в актерском смысле этого слова — есть только частное проявление общей метафизической «воли к театру», присущей человечеству, начиная «с сотворения мира». Воля к театру, в разумении Н. Евреинова, это — воля к преображению своей личности в земном, скучном и тесном для человека мире. Человек — по воле Н. Евреинова — всегда хочет быть иным, чем он есть. Отсюда ясно, что театр есть основная потребность человеческого духа. Автор в этом отношении идет очень далеко, и значение своей книги раскрывает сам в следующих словах предисловия:

«Театр для себя»! Поистине еще ни разу с сотворения мира столь ничтожное количество слов не сочилось столь обильным содержанием!.. «Театр для себя»! Это значит «театр для театра» и вместе с тем «театр для меня», для тебя, для него! Вожделенный театр настоящих гурманов искусства преображения, аристократов, отвергающих, в области изысканной театральности, публичный театр по тем же соображениям, по которым в области изысканной гастрономии ими отвергаются лучшие рестораны. — Подобно тому, как в области гастрономии тончайшее наслаждение дает лишь кухня «собственного повара», так и в области театральности — некий «театр для себя» является последним прибежищем взыскательных душ.

Пусть мещане, с жадным интересом выслеживающие, сквозь узкие разрезы своих социалистических или бюрократических масок, каждую обидно-поучительную для своего низменного духа мелочь во взглядах настоящего аристократа — узнают, наконец, из этого произведения, что считавшееся до сих пор «театром» — не более, как одна из многочисленныя вульгарных форм удовлетворения чувства театральности, — лишь незначительный, в конечном результате, эпизод из истории соборной театральной культуры, а главное (что чрезвычайно примечательно) — **не всегда театр** в полном смысле этого слова, сущность которого, как вы увидите, в явлениях преображения, театром большей частью до сих пор не считавшихся!

Таким образом сущность «театра» (в разумении этого слова Н. Евреиновым) — в явлениях **преображения** человеческой личности. Это мы должны твердо усвоить, так как здесь столп и утверждение истины, открытой автором «Театра для себя».

Истина эта заключается в том, что человеку нужна не истина, а театр... Автор вглядывается пристально, ищет и находит основное в человеческой душе. Основное — театр, жажда «преображения» своей личности. С этой точки зрения, если ее усвоит читатель, нет ничего удивительного в том, что книга самого Н. Евреинова насыщена чистейшею «волей к театру». Это — основное души всего человечества. Но в особенности это Sehnsucht самого Н. Евреинова. Вся его книга — сплошной «театр для себя».

Для себя и, конечно, «для других». Об этих других, тревожно следящих за дерзновенной мыслью автора, он не забывает ни на минуту, налаживая свое сценическое представление при помощи типографских средств.

Даже по внешности книга выдержана в театральном тоне. Предисловие напечатано торжественным красным шрифтом, как на афишах, и озаглавлено: «Взвитие занавеса». А дальше следует ряд лирико-логических интермеццо о «преображении» мира, как основе театра.

При этом мир подвергается надлежащему преображению в интересах доказываемой проблемы. Здесь автор почти неподражаем. Для построения книги в 207 страниц он готов на все.

Начать хотя бы с «преображения» мира. Слово «преобразиться» имеет разные значения. Стать иным, сделаться иным — ведь это задача всех нравственных систем и предмет усилий моралистов; сделать человека иным — это мечта всякого воспитателя. Но ведь можно только на минуту стать

иным, что называется, притвориться — надеть личину. Для автора «Театра для себя» это едино. Пусть в одном случае некто хочет в действительности быть иным, претерпеть действительное преображение своей внутренней личности, а в другом случае происходит как раз обратное: некто не хочет и не собирается изменяться в действительности; для Н. Евреинова этого вполне достаточно. Он не видит никаких препятствий для сближения между преображением — в подлинных стремлениях души и преображением — в лицемерии и злостном обмане. Для него все одинаково годится для поставленной желанной темы: в мире господствует «преображение» личности, т. е. театральность.

Столь же решительно он затушевывает разницу между притворством — «игрой» в жизни, когда лицемерят и действительно обманывают в своих особых, злостных целях, и притворством — «игрой» актеров, которые вовсе не намереваются подменить бриллианты в действительности, согласно с ролью Кречинского.

Но и такого обобщения Н. Евреинову кажется мало. Он всматривается в глубины души и находит элементы «театра» (преображения) в исполнении... требований гигиены. Это сенсационное раскрытие тайн человеческой души сделано автором во время беседы с «знакомой актрисой» на стр. 81. Приведем полностью, чтобы не портить колорита:

Автор: Я умываюсь, одеваюсь, бреюсь, причесываюсь, занимаюсь своим туалетом; ну, а это, как вы знаете, ничто (не что) иное, как одно из «начал» нашего светского «театра».

Актриса: Я вас не понимаю. Причем тут «театр»? — Гигиена!

Автор: Да, но преображающая нас гигиена! т. е. театрализующая нашу внешность! — Зубная щетка, гребенка, бритва, та же вода, мыло... все это изменяет нашу внешность согласно заданию роли «культурного человека».

Конечно, актриса, сначала недоумевавшая, затем в конце концов, оказывается сраженной диалектическим искусством Н. Евреинова. Если верить рассказчику, «знакомая актриса» не устояла против доводов и перестала сомневаться, что он умывается и чистит зубы исключительно ради исполнения «роли культурного человека».

Какие, на самом деле, возможны сомнения? Все в мире «театр».

3.

Нужно сказать, что все это «доказывается» очень не скучно.

Особенно занимательны всякие анекдоты о разных русских безобразниках, которым тоже наш бедный мир оказался тесен и скучен, а потому они расширяли его, издеваясь над теми, кого могли купить (Демидов и пр.). Здесь автор видит тоже проявление присущей человечеству «воли к театру».

Столь же не скучны авторские анекдоты о... половых извращениях.

Знакомая уже нам актриса недоумевала: причем «театр», когда речь идет о «гигиене»? Теперь очередь читателя недоумевать, причем половые извращения, когда речь идет о философии театра? Оказывается, однако, очень при чем. Мы узнаем, что и в области физиологической торжествует — все тот же наклон воли к театру.

Где доказательства? Они — налицо. Автор — образец декоративной учености. Дело в том, что резкой грани между помешательством и душевным здоровьем установить нельзя, — утверждает автор «Театра для себя». — Поэтому патологическое есть не что иное, как преувеличение нормы в человеческом духе... — Казалось бы, — отсюда законная задача автора: показать, что и в данной сфере налицо равенство переживаний у здоровых и больных. Казалось бы, что нужно прежде всего установить искомые признаки «театра» у здоровых, а затем у больных, показав, что вся разница только в резкости проявлений этого общего.

Но Н. Евреинову этот путь не улыбается. Он предпочитает логический мостик: между помешательством и состоянием душевного здоровья резкой грани не существует. Sapienti sat — мудрому довольно. Поэтому дальше, на 30 страницах — седьмая часть всей книги — следует евреиновский «театр для себя» — из области половой психопатологии — с предложением — здоровым — сделать логический оборот на себя!..

Впрочем, если здоровые не хотят этого, они все-таки не плохо проведут время за чтением, так как патологические явления не просто цитируются. Автор делает из них

своего рода беллетристические миниатюры, снабжая каждую любовно придуманным заглавием: «В парикмахерской». «Ленивый ученик». «Чистильщик сапог». «Гордая маркиза». «Покорный конь».

Чтобы читатель не заподозрил нас в излишней pruderie, мы должны привести хоть одну подробность. Автор сообщает, что вообще есть «масса мужчин, которые охотно играют роль раба[1]), т. е. любят, чтобы женщины их так называли, и заставляют, чтобы их бранили, грубо обращались с ними, даже били их». Затем следует (по Захер-Мазоху):

«...страсть играть роль раба распространена в особенности у немцев и русских[2]); распространена она и у датчан; по крайней мере, Захер-Мазох категорически утверждает, что ни одна датчанка не отдастся мужчине раньше, чем он не согласится играть некоторое время роль раба».

Увлеченный пряностью цитаты, почтенный автор не заметил даже, что если в Дании положение характеризуется словами: «ни одна женщина», то дальше как-будто итти некуда; между тем тут же рядом цитируется другое указание, по которому явление «в особенности» распространено «у немцев и русских!»

В этой мелочи Н. Евреинов, как солнце в малой капле вод. Книга имеет видимость архи-ученого арсенала со множеством ссылок и цитат. Но все это «театр» — бутафория и декорации. Тем не менее ученая видимость выдерживается на протяжении всех 207 страниц и портится лишь изредка такими ссылками, как приведенная на стр. 175, где сочинение Шопенгауэра названо: «Мир, как воля представления», тогда как оно именуется несколько иначе: «Мир, как воля и представление».

4.

Не нужно, однако, обманываться в нашей точке зрения. Все нами сказанное отнюдь не должно рассматриваться, как хула или злостно-критическое отношение к автору книги. Отнюдь нет. То, что нами сказано, — дань невольного восхищения перед искусством автора. Ведь мы уже знаем,

---

[1]) Курсив в подлиннике.
[2]) Курсив наш (*А. Р.*)

что его книга не что иное, как сценическое представление, аранжированное при помощи типографских средств.

Но что самое серьезное и самое важное с точки зрения сценической постановки? Очевидно, — поставить пьесу с наименьшими объективными средствами и получить наибольший успех. А ведь с этой точки зрения книга Н. Евреинова безусловно выдающаяся вещь. У автора несложная бутафория психологических и научных цитат. Но эти бутафорские доводы трудолюбиво обработаны; пройдя чрез руки Н. Евреинова, они значат совсем не то, что должны были значить.

А результат! Несмотря на скудость объективных средств, которыми располагает автор, как все становится ясно, свежо и понятно вокруг нас, — стоит только осветить мир «театральным» фонариком Н. Евреинова... Само собою разумеется, что стремление человечества к истине и правде оказывается пустым недоразумением, свойственным до-«аристократическому» периоду мировой культуры. Ныне аристократами духа, от них же первый есть Н. Евреинов, установлено совершенно противоположное. Человечество жаждет только «преображения», не интересуясь, чем оно покупается. Все люди не удовлетворены тем, что они есть, а непременно хотят казаться кем-то, кто неизмеримо более интересен, значителен. Отсюда ясно, что человечеству свойственно стремление не к истине, а ко лжи, обману и... преступлению.

Н. Евреинов не шутит: доказательств у него сколько угодно.

5.

При чтении книги Н. Евреинова у читателя не раз является естественный вопрос: при чем тут «театр» в обыкновенном разумении этого слова? Ответ, казалось каждый раз, совершенно отчетливый: «не при чем». Тот театр, который мы знаем и любим; тот театр, о котором пишутся диссертации ученых словесников, книги, статьи и рецензии в газетах, среди важнейших вопросов текущего дня, — этот обыкновенный театр понадобился автору «Театра для себя» всего только один раз... В этот единственный раз он понадобился для иллюстрации, до какой степени нам всем свой-

ственно — в тайниках души — стремление ко лжи, обману и преступлению.

Доказательство — «обыкновенный» театр. Знаем ли мы, что театр, как таковой, проникнут ложью не только в основе, но и во всех методах своих? Как-будто знаем. Никому из нас не приходит в голову вызывать карету скорой помощи, когда на сцене происходит убийство; никто не порывается разбить стекло пожарного сигнала, когда на сцене бушует огонь, требующий вызова всех частей... Мы знаем, конечно, что все эти убийства и пожары на сцене — чистейшая «ложь». Но приходило ли кому-нибудь в голову вспомнить, что ложь, по Канту, есть «величайшее нарушение долга по отношению в самому себе»? Отсюда ложь (в театре) оказывается «величайшим преступлением». Это, конечно, вывод уже не Канта, а самого Н. Евреинова.

Далее. Знаем ли мы, что являет собою мир актеров и актрис? Опять оказывается, что не знаем, пока не прочтем в книге Н. Евреинова особую главу: «Преступление, как атрибут театра».

Это одна из самых занимательных глав в книге. Нельзя не улыбаться с первых же строк главы, когда вдруг узнаешь от автора, что он не профан в уголовном праве; что он учился в Училище Правоведения; что ему проф. Н. С. Таганцев «поставил 12 баллов на выпускном экзамене по уголовному праву», а потому... читатель должен поверить, что всякий театр есть непременное преступление (курсив в подлиннике) «не только в обще-юридическом смысле этого слова, но и в смысле философского построения его сущности» (стр. 64). Как специалист, получивший на экзамене двенадцать баллов, и как соперник в искусстве парадокса Уайльду и Ницше, Н. Евреинов утверждает, что все средства, которыми пользуется театр, подлинно

> «преступные» средства, даже с узко-юридической точки зрения современных европейских кодексов (курсив в подлиннике), как-то: обман, притворство (симуляция), пользование чужим или вымышленным именем и пр. (стр. 59—60).

Озаренный 12 баллами на правоведском экзамене, автор «Театра для себя» столь же чудесно просветляет нашу точку зрения и на актерский мир. Пользуясь книгой «Сцена

и проституция», он сочувственно цитирует из нее следующее место:

Вся атмосфера, в которой приходится вращаться артисткам всех ролов и рангов, с неотразимою силой[1]) толкает их в объятия порока, и необходимы не только сильная воля, но и целый ряд счастливых обстоятельств, чтобы иметь возможность противостоять этим подавляющим и развращающим условиям закулисной жизни.

В отношении мужчин-актеров, автор «Театра для себя» ссылается на сценическую заразу, проистекающую от так называемых «симпатичных злодеев»:

...я уж не говорю о ролях симпатичных злодеев, талантливое исполнение которых представляет настоящее подстрекательство к преступной деятельности...

Автор приводит и еще более решительный отзыв об актерах: «Кто знает театр, для того, право, любой арестант честнее актера» (стр. 62).

В итоге автор находит, что «если еще недавно актеров, подобно преступникам[2]), не позволялось хоронить на христианском кладбище, то в этом, надо только «видеть мудрую последовательность» (стр. 61). Ибо актер профессионально «преступен» — в общеюридическом смысле этого слова.

Автор утверждает это на 60 странице и подтверждает вновь на странице 64-ой.

Что же делать? Не следует ли закрыть театры? Не следует ли для актеров и актрис открыть попечительства о порочных и заблудших? — О, нет! Сообщив о постоянной близости актрис к проституции и о содействии актеров заселению уголовно-исправительных заведений, Н. Евреинов сообщает не менее сенсационное, но успокоительное открытие: в наших душах живет всегда наклон к преступлению, — так что актеры не хуже нас.

Кое-что мы уже знаем. Знаем, напр., что в нас живет всегда — в каждую минуту, в каждую секунду — воля к театру. Но мы еще не знаем, что эта воля «в большей своей части непременно преступная» (стр. 58).

Этим все сказано. Само собой разумеется, что «раз воля к преступлению существует в человеке, — надо дать ей надлежащий исход; театр же как раз обманным образом,

[1]) Курсив в подлиннике.
[2]) Курсив в подлиннике.

через сопереживание и дает такой исход»... — Автор «Театра для себя» прибавляет, что только недостаток смелости мешает ему связать свою точку зрения с учением Аристотеля о душевном катарзисе (стр. 63).

Теперь все ясно. Ясно, что «Ревизора» ходят смотреть, чтобы удовлетворить своему тайному желанию заниматься лихоимством и вымогательством, по образцу Хлестакова, а на «Свадьбе Кречинского» мы отводим душу, участвуя мысленно в подмене бриллиантов. Все ясно.

Ясно и то, что актеров и актрис можно хоронить, как всех, ибо все одинаково имеют волю к театру, которая в большей части своей непременно преступная.

Ясен и источник этой философии. Виноват во всем элемент случайности, присущий всем экзаменам, не исключая, конечно, и тех, которые производил Н. С. Таганцев в Училище Правоведения, в бытность там Н. Евреинова.

Как известно, на первых же страницах курсов уголовного права энергично подчеркивается, что сфера уголовного права — особый вид неправды; что есть «неправда ненаказуемая» и есть «неправда наказуемая», и что только последняя и представляет объект внимания и интереса для криминалистов. При этом нередко как раз на примерах «обмана» — преступного и непреступного — выясняется сущность преступности, — того, что старинные люди пробовали метафизически обозначать и называть «злой волей» и «animus injurandi».

Все это рассказывается на первых же страницах — в курсах уголовного права. Но достался на экзамене другой билет, этих элементарных обоснований теории уголовного права не затрагивающий, и в результате — отметка: 12 баллов, а в дальнейшем результате — на радость русской литературе — целая глава по философии театра, на этих 12 баллах построенная: «всякий театр есть непременное преступление». Преступны самые средства, коими пользуется театр: ложь, обман, притворство — не только по Канту, но и «с узко-юридической точки зрения современных европейских кодексов».

Конечно, ко всему этому мы должны подходить, как к театру для себя (и для других, — в особенности). И с этой

специальной точки зрения основное, что вызывает восхищение в труде Н. Евреинова, это — простота лирико-логических доводов и выводов, которыми он пользуется для того, чтобы произвести впечатление на читателя. В его книге нет ни содержания, ни серьезности, а между тем она кажется вооруженной целой батареей совершенно серьезных доводов. В итоге книга Н. Евреинова рекомендуется учащимся в качестве серьезного пособия при изучении вопроса о театре, приобревшем такое исключительное значение в переживаемую нами полосу литературно-художественных настроений и исканий.

Никто, однако, так не упоен значительностью «Театра для себя», как сам автор. Он вне всякого сравнения — доволен. Он кажется самому себе чем-то в роде Мефистофеля XX века.

В заключительных выводах, сближая «театральное» с «преступным», он не может удержаться от самовосторга и вставляет в скобках: «хе-хе»! Мефистофель — да и только! — в «театре для себя».

6.

Если читатель не соскучился, то мы попросим еще минуту внимания. Автор «Театра для себя» имеет 12 баллов и по другим предметам. Дослушаем же до конца.

Мы уже знаем, что автор оглушил однажды знакомую актрису, которой доказал воочию, что в гигиенических заботах о чистоте тела господствует все та же воля к театру, ибо все мы хотим играть «роль культурного человека».

К сожалению, эта тема не была расширена «знакомою актрисою» за пределы гигиены — в сторону медицины.

Между тем, здесь естественно затрагиваются кардинальные вопросы: в чем здесь «театральная» тайна человеческой души? Зачем люди лечатся? Какую они при этом хотят «играть роль»? Если «роль здорового человека», то почему именно эту, хотя всякая болезнь связана с полным «преображением» личности, и с физической и с духовной стороны, т. е. как раз с тем, чего первее всего добивается человек по Н. Евреинову?

*

К сожалению, знакомая актриса этими вопросами не заинтересовалась, поставила Н. Евреинову 12 баллов за решение темы о театре, как основе гигиены, и медицина осталась не освещенной философским фонариком Н. Евреинова.

Зато освещение получила... психиатрия. И мы не шутим, и Н. Евреинов не шутит.

Во-первых, оказывается, что психиатры совершенно ошибочно считают больными очень и очень многих. В действительности — по Н. Евреинову — это вполне здоровые люди, но проявляющие усиленный наклон «воли к театру». К числу таких здоровых людей автор относит покончившего самоубийством в 80-х годах прошлого столетия баварского короля Людвига II. Этот король, по словам Н. Евреинова, лучшее подтверждение безошибочности его прозрений в человеческую душу, изнемогающую под радостным гнетом «театрализации», т. е. власти театра над человеческой душой. Людвиг II не был сумасшедшим: он только проявлял высшую меру «страсти решительно все, начиная с окружающего и кончая самим собой, обращать в явления некоего театра[1]), по преимуществу фантастического» (стр. 148).

Поэтому — только поэтому — несчастный король отправлялся в манеж, садился на коня и кружился по манежу, будто бы «путешествуя», пока конюх, переодетый кондуктором, не появлялся и «не сообщал путешественнику», — куда, в какой пункт маршрута он «приехал». Совершенно так же, будучи «здоровым», Людвиг II намеревался купить Крым у России, чтобы сделаться Крымским самодержавным государем, и пр. и пр. Поэтому — и только поэтому — несчастный король усаживал свою верховую лошадь за специально для нее приготовленный стол и «от души смеялся», когда лошадь опрокидывала стаканы с вином и била посуду... Автор «Театра для себя» не видит во всем этом никаких признаков «безумия — в чисто психиатрическом смысле этого слова». Противоположное заключение медиков, давших свое заключение перед государственным советом Баварии, автор «Театра для себя» считает ошибкой.

---

[1]) Подчеркнуто в подлиннике.

Столь же ясным делается под пером Н. Евреинова. вопрос о душевнобольных самовредителях — «патомимах».

Цитируются два ярких примера. Был, напр., случай, что больному ампутировали руку, вследствие определившейся гангрены, а потом оказалось, что признаки этой гангрены были подделаны самим больным, — при помощи едкого калия. При этом никаких задних целей обнаружено не было. Больной добился ампутации правой руки без всякой видимой цели. В другом случае больная постоянно глотала иголки. Это влекло за собой хирургические операции. От этих повторных операций больная имела ужасающий вид. «Между тем, она жила, говорила, пела и в состоянии, более ужасном, чем смерть, сохраняла постоянно веселое настроение».

Приведя эти чудовищные иллюстрации потемок человеческой души, автор задается вопросом: чем это объясняется? Ученые специалисты, которых он цитирует, остаются в недоумении. Для них это — «патологическая симуляция без цели». Автор «Театра для себя» шутит над подобным ученым недоразумением. Разве может что-либо совершиться в мире без цели? — спрашивает он. Для него вопрос ясен: здесь нет безумия; здесь налицо яркое проявление «воли к театру», доведенной до мучительного напряжения и оказавшейся сильнее инстинкта самосохранения.

Возможен, однако, новый вопрос. Его ставит сам автор:

...почему же, спросит читатель, и его вопросу нельзя будет отказать в основательности, — почему, спросит он, эти „несчастные“, раз так сильна их страсть к «разыгрыванию роли» в жизни, — почему они избирают именно мрачный удел патомима вместо радостной б е з у с л о в н о и совершенно безвредной для здоровья «комедии», сопряженной с каким-либо иным амплуа? Другими словами: почему они предпочитают эту «роль», а не д р у г у ю.

На поставленный самому себе вопрос, автор «Театра для себя» дает исчерпывающий, с его точки зрения, ответ:

...на вопрос я мог бы ответить следующим соображением: патомимами становятся те из одержимых театральной гипербулией, у которых нет таланта, сил, возможности, случая, знания, словом никаких данных или уверенности в своем успехе, под иной личиной, чем личина хворого, и наоборот, — имеются все данные напр., склонность к «болезненности», выносливость, даже известный опыт (контингент патомимов составляют, как известно, по преимуществу бывшие сиделки, больничные служителя, санитары и т. п.), для достижения именно п а т о м и м и ч е с к и совершенного упоения «быть в шкуре другого».

Чтобы у читателя не осталось никаких сомнений, автор подкрепляет свое суждение ссылкою на Сковороду:

Еще Григорий Саввич Сковорода, наш знаменитый философ Екатерининской эпохи, заметил, со свойственным ему глубокомысленным юмором, что «свет подобен театру» к «чтоб представить на нем игру с успехом и похвалой, берут роли по способностям. Действующее лицо не по знатности роли, но за удачность игры похваляется».

Итак, все ясно. Над миром царствует театр. Инстинкт театральности — это закон, открытый Н. Евреиновым, — порой сильнее в человеке даже инстинкта самосохранения. Иллюстрация — патомимы, которые по ошибке считаются невменяемыми; между тем их самомучительство имеет вполне определенный здоровый источник: им хочется занять некоторое амплуа в обществе, но все «радостные и безвредные» амплуа, по тем или иным причинам, недоступны; осталось только глотать иголки или разрисовываться едким натром под заражение гангреной.

Взяв на себя обязанность популяризировать теорию Н. Евреинова, мы оставили, однако, за собой право отметить и пополнять пробелы в его доказательствах. — Такой пробел, на наш взгляд, допущен в отношении патомимов. В самом деле, пусть все амплуа закрыты, кроме самовредительства. Но ведь почему все-таки один патомим предпочитает глотать иголки, а другой выбирает себе ампутацию правой руки, чтобы заинтересовать своей личностью окружающих, и ради этого подготовляет себе гангренозные признаки при помощи едкого калия?

Между тем, ответ очень прост, если строго держаться блестящей теории Н. Евреинова. Все дело — в театральных средствах, оказавшихся под рукой. У кого есть иголки, тот глотает иголки. У кого иголок нет, но есть едкий калий, тот разрисовывает себе признаки гангрены и добивается ампутации правой руки. Все ясно, и не мудрено, что автор «Театра для себя», подшучивает над одним из цитируемых им авторов и говорит: «Бедный!.. Он отшатнулся перед истиной театрократии, ослепившей его своими насмешливыми лучами и... предоставил честь открытия на мою долю. Спасибо».

Читателю тоже ничего не остается, как сказать: спасибо.

Купальный сезон—во имя «проблемы пола» (1907 г.).

1.

1907 год займет в истории литературы совершенно особое место. Это—год специального хождения русских беллетристов по местам женского купанья.

Начало положил М. Арцыбашев в своем знаменитом романе «Санин»... Мы нуждаемся, впрочем, в небольшом отступлении.

«Это было давно»... Почти в доисторические времена, если расценивать с точки зрения современных литературных постижений и отображений [1]).—Максим Горький написал «Вареньку Олесову». Ему понадобилось изобличить—будем выражаться по-горьковски точно—«скота» в интеллигентном человеке. Нужно было соскоблить лакировку, которая делала из него носителя какой-то утонченной или даже «облагороженной» культуры духа.

Как же разрешил эту задачу автор «Вареньки Олесовой»? Какое средство он нашел, чтобы «выявить» скота в душе приват-доцента Полканова?

Он столкнул его с деревенской барышней-красавицей, здоровой и сильной, непосредственной до пределов возможного.

Представитель университетской науки, не допускавший самой мысли увлечься—подобно окружающим—примитивной деревенской красавицей, не понимающей разницы между «ботаникой» и «цветоводством», очень скоро—через три месяца знакомства—оказывается во власти самого «весеннего» и ничуть не загадочного влечения.

И М. Горького это искренно радует! Он ничуть не скрывает удовлетворенного чувства, с которым водит своего героя от одного терзания к другому.

Единственное, что он оставляет своему герою, это способность беспристрастно взвешивать и оценивать свое поло-

---

[1]) Написано в 1908 году.

жение. Рефлектируя, Полканов признается, что «странная девушка в течение каких-то трех месяцев превратила его почти в животное» и что вся его душевная жизнь за эти три месяца свелась неожиданно к двум независимым элементам: одна половина его существа поглощена чувственной красотой девушки и рабски созерцает ее, другая механически отмечает состояние первой и чувствует, что утратила власть над ней.

Душевное состояние своего героя автор резюмирует словами: «Он чувствовал себя подавленным позором факта».

Полканов рассуждает так: если он, утонченный в духовном развитии, оказался так слаб, что не может без «смятения» сидеть рядом за столом с красивой девушкой, то что же должна чувствовать она, здоровая и сильная, так определенно выражающая интерес к «интересному» ученому и так просто—на первых же порах, при первом же знакомстве—предлагавшая ему «пощупать у нее мускулы» на руке (чтобы устранить всякие сомнения в правдивости ее рассказа о собственноручной расправе «папашиной нагайкой» с пьяным работником)!

Полканов так уверен во взаимном настроении Вареньки, что наперед учитывает, оставаясь наедине с собой, все неудобства иметь в лице Вареньки «бесспорно очень красивую, но страшно неудобную, тяжелую, глупую любовницу, с характером дикой кошки и с грубейшей чувственностью, это уже наверное!»

Но М. Горький жестоко разочаровывает своего героя. «Грубейшая чувственность» оказывается его исключительным достоянием, в котором девушка ничуть неповинна... Изображая и издеваясь, издеваясь и изображая, М. Горький рассказывает, как случай, наконец, привел Полканова ночевать под одной кровлей с Варенькой (в доме ее отца), и как он всю ночь не спит, ожидая оправдания своего прогноза насчет «грубейшей чувственности»... Что Варенька придет, он не сомневается. Ведь девушка так явно выказывает интерес к нему, интерес и предпочтение! В чем же этот интерес может выразиться у такой, как Варенька?

Конечно, придет... как в романе: тихо, неслышно и молча... Но бедняга напрасно не спит. Девушка—«дитя

природы», заинтересованная им только, как образчиком невиданной высшей культуры,—спит спокойно... Лишь под утро раздаются желанные шаги. Но это не Варенька: это М. Горький снова издевается над лакированной душой, посылая медленную, «как вол», толстую бабу Феклу взять от эротического мечтателя сапоги для чистки!

Конечно, такой обман слуха, в силу которого «медленные, тяжелые» шаги Феклы оказываются принятыми за сторожкие шаги девушки, пробирающейся ночью по правилам французского романа,—явно несообразен. Но М. Горький не стоит за этой несообразностью, когда нужно «разделать» врага, убедить его, что скот живет только в его собственной лакированной душе.

Но горькая чаша для приват-доцента еще впереди, когда после мучительной ночи наступает утро.

Полканов, бродя по берегу реки, наталкивается на купающуюся Вареньку. И здесь предел его скорби.

...ослепленный, он остановился.

Перед ним, по пояс в воде, стояла Варенька, наклонив голову и выжимая руками мокрые волосы. Ее тело было розовое от холода и лучей солнца, на нем блестели капли воды, как серебряная чешуя.

В свое время Варенька вызвала жестокие нападки на самого художника, хотя он очень старательно отделял себя от героя, черезчур взвинченно описывая красоту, предстоявшую взорам Полканова.—В изображении Максима Горького (!) даже водяные капли, по необходимости падавшие назад, в реку, старались делать это как можно медленнее, не желая слишком скоро расставаться с прекрасным... Короче сказать, это было почти райское виденье. Ради беспристрастия автор готов поверить, что даже Полканов в первую минуту мог забыть, что он—Полканов; мог забыть об явной «глупости» и вероятной «грубой чувственности» купающейся перед ним женщины; мог забыть о своих ночных ожиданиях и терзаниях... Во всяком случае, волей автора перед вами в первую минуту даже Полканов не Полканов, а мистик-эстет, религиозно любующийся красотою девушки:

Он смотрел с восторгом, с благоговением, как на что-то святое—так чиста и гармонична была красота этой девушки, цветущей силой юности, и не чувствовал иных желаний, кроме желания смотреть на нее.

Это, однако, уклонение в сторону.

Для нас интересно, как в понимании М. Горького может и должна реагировать на речное любование непосредственная девушка, способная попросту предложить «пощупать у нее мускулы».

И в изображении автора «Вареньки» девушка не разделила даже и эстетических восторгов Полканова.

... хорошее так же кратко, как редко красивое, и то, что видел Полканов— он видел несколько секунд, ибо девушка вдруг подняла голову и с гневным криком быстро опустилась в воду по шею.

Это ее движение отразилось в его сердце,—оно тоже, вздрогнув, как бы упало в холод, стеснивший*его.

Чем дальше, тем резче реагирует Варенька на насильное любование ею:

Девушка смотрела на него сверкающими глазами, а ее лоб разрезала злая складка, исказившая лицо испугом, презрением и гневом. Он слышал ее негодующий голос:

— Прочь... идите прочь! Что вы? Как не стыдно!..

Но Полканов уже не мистик и не эстет, а то, что есть: университетское животное, оставленное для подготовки к профессорскому званию.

...ее слова долетали до него откуда-то издалека, неясные, ничего не запрещавшие ему. И он наклонился к воде, простирая вперед руки, едва держась на ногах, дрожавших от усилия сдержать его неестественно изогнутое тело, горевшее в пытке страсти.

. . . .

. . . .

Она гневно вскрикнула, сделала движение, чтобы плыть, но остановилась, глухо и тревожно говоря:

— Уходите!.. Я никому не скажу...

Но герой М. Горького остается, обнаруживая все ярче и ярче душу «гадкого пса», как выражается Варенька.

— О, ты... гадкий пес... ну, я тебя...—с отвращением прошептала девушка и вдруг бросилась из воды к нему.

. . . .

. . . .

...удар по лицу чем-то мокрым и тяжелым ослепил его и покачнул назад.

Девушка—если вы припомните—не ударила, а избила героя, а успокоившись, прибавила, что она могла бы «убить».

— ...Что,—хорошо?.. Как вы придете в дом такой?.. весь скверный, грязный, мокрый, оборванный.. Эх вы!.. Скажите хоть, что в воду с берега сорвались... Не стыдно ли?.. Ведь я могла убить... еслиб в руки попало что другое.

2.

Таков культурный скот в изображении М. Горького и таково нормальное отношение к нему предмета его вожделений — женщины!

Нужно ли подчеркивать, что этот сардонически нарисованный портрет принадлежит писателю, который никогда не был склонен к моральному жеманству?

Нужно ли еще раз подчеркивать, что возмездие, в самой яростной форме, этот писатель поручил не кому иному, как здоровой девушке, непосредственность которой граничит с пределом возможного?

В глазах этого писателя, очевидно, иной результат, по меньшей мере, трудно себе представить.

Но прошел какой-нибудь десяток лет, и все изменилось под старой луной: право насильно разглядывать купающихся женщин сделалось одним из пунктов декларации человеческих прав мужского рода, а женщины и девушки, которых застают в гораздо менее защитном виде, чем Полканов Вареньку, не только не аргументируют, чем придется, а даже довольны; если же не совсем довольны, то сердятся чуть-чуть, втайне не совсем недовольные!

Поворот в психологии — особенно женской — решительный; если угодно, даже целый переворот.

Главная роль в этой революции принадлежит, как известно, автору «Санина».

Это почти трактат о мужских естественно-исторических правах.

3.

Чтобы точно оценить размеры этого переворота, нужно очень немного: стоит только сравнить финальную сцену в «Вареньке Олесовой» с совершенно аналогичной сценой в «Санине».

Вы помните этот великолепный диалог об естественном праве между Саниным и певчим Ивановым, во время праздничной загородной прогулки?

Оба они во-всю насладились ярким солнечным днем.

Близок конец дневным впечатлениям.

Но на счастье обоих «ритм» событий не понижается: они слышат где-то вблизи, около них, за островом, голоса и смех купающихся женщин.

Санин немедленно предлагает «пойти посмотреть».

На нерешительные возражения Санин энергично сплевывает и почти убеждает Иванова словами: «Нет ни одного мужчины, который бы не хотел видеть красивую женщину... и даже такого нет, который хоть раз бы в жизни хоть мельком бы не посмотрел»...

— Ну, так идем?
— Да я разве что...
— Дурень ты, вот что... Или тише! — улыбаясь, сказал Санин.
Они почти ползком проползли по душистой траве, тихо раздвигая звенящую осоку.
— Гляди, брат! — восторженно сказал Иванов.

Зрелище оказалось, на самом деле, захватывающим.

Купались какие-то барышни, судя по цветным кофточкам, юбкам и шляпкам, ярко пестревшим на траве. Одни были в воде, брызгались, плескались, и вода мягко обливала их круглые нежные плечи, руки и груди. Одна высокая, стройная, вся пронизанная солнцем, от которого казалась прозрачной, розовая и нежная, во весь рост стояла на берегу и смеялась, от смеха весело дрожали ее розовый живот и высокие девичьи груди.
— О, брат! — сказал Санин с серьезным восторгом.
Иванов в испуге полез назад.
— Чего ты?
— Тише... это Карсавина!
— Разве? А я даже не узнал. Какая же она прелестная! — громко сказал Санин.
— Н-да, — широко и жадно улыбаясь, сказал Иванов.
В это время их услышали и, может быть, увидели. Раздался крик и смех, и Карсавина, испуганная, стройная, гибкая, бросилась им навстречу и быстро погрузилась в прозрачную воду, над которой осталось только ее розовое с блестящими глазами лицо.
Санин и Иванов, торопясь и путаясь в осоке, счастливые и возбужденные, побежали назад.
— А-ах... хорошо жить на свете! — сказал Санин, широко потягиваясь, и громко запел:

Из-за острова на стрежень
На простор речной волны!..

4.

Чтобы не забегать вперед, не будем останавливаться на подчеркнутых местах.

Пока отметим только, что центральное в этом восторге бытия обусловлено, по точному указанию автора, фактом,

что купались не замужние женщины, а барышни (и притом все с «круглыми нежными плечами», такими же руками и грудями) и сравним эпизод — по М. Арцыбашеву и эпизод — по М. Горькому.

Не забудем, что последний написал свой рассказ в поношение Полканова. Тем интереснее отметить, как заботливо и осторожно он подготовляет финальную сцену насильственного любования женским телом. Ему не кажется мыслимым так просто, без всяких «осложнений» послать Полканова подглядеть купающуюся знакомую девушку, хотя М. Горький и оговаривается с самого начала, что его герой вообще «не был скромен с женщинами». Чтобы подготовить это насильственное любование, автор Вареньки заставляет ученого человека пережить мучительно-дергавшую ночь с эротическими ожиданиями! Только при таких условиях М. Горький считает возможным захватить своего героя без прикрас.

У М. Арцыбашева ничего не нужно, никаких осложнений! Все очень просто.

В этом отношении любопытно сравнить эпизод у М. Горького и у автора «Санина», что называется, по пунктам.

У М. Горького Полканов наталкивается на купающуюся Вареньку неожиданно для самого себя.

У М. Арцыбашева Санин по̀ шуму женских голосов догадывается и идет разыскивать купающихся.

У М. Горького Полканов совершает «преступление» в одиночку, и, стыдя его, Варенька обещает, что никому не скажет.

У М. Арцыбашева — герой идет со свидетелем, которого вдохновенно и успешно убеждает не стыдиться, утверждая, что нет такого мужчины, который не подглядывал бы купающихся женщин!

У М. Горького — поклонник женской красоты и алкатель избит, да еще мокрым бельем.

У М. Арцыбашева уходит «счастливый и возбужденный» так же, как и его спутник. Уходит, резюмируя впечатления словами: «А-ах... хорошо жить на свете!»

Наконец, у М. Горького объект его презрения только вожделеет, как «гадкий пес», по квалификации девушки.

У М. Арцыбашева субъект любования совершает все, что хочет, при первой же «удобной» встрече с девушкой!..

Сравните эти два портрета, из которых более мягкий нарисован в целях поношения, а грубейший — в целях прославления, и вы на самом деле должны притти к выводу, что окружающая нас жизнь пережила целый геологический период, даже катаклизм. Что-нибудь несомненно изменилось: или действительные переживания, или способность художников изображать действительность в виде сна наяву.

5.

Разобраться в этом вопросе нам поможет один «пункт», который мы намеренно оставили в стороне, сравнивая на изображениях М. Горького и автора «Санина» век настоящий и век минувший.

Это — отношение женщин к теории и даже к практике санинского новаторства.

Женщины М. Арцыбашева так же похожи на Вареньку М. Горького, как Полканов на Санина. Параллель между «жертвами» получается такая же убедительная, как и при сравнении субъектов «преступления».

У М. Горького девушка была, как вы помните, по пояс в воде, когда заметила Полканова, и испуганно погрузилась по шею, как только увидела Полканова.

У М. Арцыбашева Карсавина стоит на берегу во весь рост. Когда купальщицы замечают Санина, раздаются «смех и крик», и Карсавина бросается в воду, предварительно пробежав по берегу лицом к наблюдателям.

У М. Горького Варенька говорит, что она убить могла бы если бы под руки попало что другое.

У М. Арцыбашева никто не угрожает ни серьезно, ни даже полусерьезно. Когда Санин ушел, по свидетельству автора, «из-за зеленых деревьев еще долго слышался торопливый, смущенный и радостный смех женщин, которым было стыдно и весело».

Женщины оказались так же довольны инцидентом, как и сам Санин.

Остальное само собой разумеется.

Само собой разумеется, что, встретившись с Саниным впервые в жизни, после эпизода с купаньем, Карсавина не только ни словом не заикается об оскорблении, за которое Варенька «убить» могла, но охотно соглашается плыть в лодке: ночью и вдвоем.

И само собой разумеется — у автора «Санина» — чем все это кончается.

Но это еще верх правдоподобия по сравнению с дальнейшими деталями.

Когда Санин приходит к Карсавиной уже после эпизода, он решается уверять плачущую девушку... Впрочем, своими словами этого нельзя передать: слово должно принадлежать самому автору.

— Вы страдаете, а вчера было так хорошо! — говорил он. — Но ведь эти страдания оттого только, что жизнь наша устроена безобразно, что люди сами назначили плату за свое собственное счастье... А если бы мы жили иначе, эта ночь осталась бы в памяти нас обоих, как одно из самых ценных, интересных и прекрасных переживаний, которыми только и дорога жизнь!..

— Если бы! — машинально сказала Карсавина и вдруг, неожиданно и для себя самой, улыбнулась лукаво.

Как-будто солнце взошло, как-будто птицы запели и зашумели травы, так стало легко и светло на душе от ее улыбки.

Оценивать какое-нибудь широкое явление в жизни, определить свое к нему отношение, — иногда очень тяжелая и рискованная вещь. Особенно, если вы не можете отозваться на него сочувственным душевным движением. Волей-неволей вы должны колебаться: кто обладает ложным зрением — вы или художник. Но иногда выручает какой-нибудь пустяк, какая-нибудь подробность, как это часто бывает с выдержанными, но ложными свидетельскими заявлениями в разных случаях.

Такую роль в «Санине» играет лукавая улыбка Карсавиной. Хотя в этот момент, по свидетельству самого автора, будущая жизнь (в случае материнства) девушки представлялась Карсавиной не иначе, как «в виде темных, разорванных и грязных клочьев из сплетен, насмешек, горя и стыда, доходящего до позора», тем не менее, она все-таки *лукаво* улыбается при мысли, как приятен был бы ночной эпизод, если бы человечество иначе смотрело на такие эпизоды!

Как оценить такую подробность?

6.

Знает ли автор, сознает ли, что он творит — выражаясь точно — действительность? И верит ли в своего Санина? На второй вопрос можно ответить вполне определенно: верит. Верит, что Санин существует; верит, что ему принадлежит будущее; верит, что он — как раз тот самый нужный жизни человек, который сумеет ее выпрямить и расправить.

Его Санин должен победить, потому что все в нем и весь он — по слову Ницше:

«Сладострастие, властолюбие, себялюбие: это троякое зло было до сих пор наиболее проклинаемо, на него клеветали больше всего, — это троякое зло хочу и я человечески-тщательно взвесить.

. . . .

«Сладострастие: для всех кающихся и ненавидящих тело это — похоть и умерщвление, «мир» проклят у всех мечтающих о другом мире: ибо оно презирает и гонит от себя всех учителей лжи.

«Сладострастие: это медленный огонь для толпы, на котором горит она; для червивых деревьев, для всех тряпок вонючих — это великая, пылающая печь.

«Сладострастие: невинно и свободно оно для свободных сердец, счастье рая на земле, благодарный избыток будущего над настоящим.

«Сладострастие: это сладкий яд лишь для увядших, для тех же, у кого воля льва, это — великое сердечное подкрепление, вино из вин, благоговейно сбереженное.

. . . .

«Сладострастие — однако, я хочу наложить узду на мысли мои и также на слова мои: чтоб не ворвались в сады мои свиньи и исступленные!»

(«Так говорил Заратустра». Часть третья. «О трояком зле»).

Разве эти строки — не эскиз, а «Санин» — не полотно по этому готовому эскизу?

Разве у Санина не «свободное сердце» и не «воля льва»? Разве он не красивое опровержение клеветы на сладострастие и себялюбие?

Как заботливо подготовляет автор впечатление «льва» для своего героя! — Санин — красавец. Санин — силен. Санин — статен. Санин — умен. Санин всегда победоносен в спорах. Санин меток в суждениях, Санин всегда видит всех насквозь; у него «острый, все видящий взгляд». Он знает даже, что думает кто-нибудь в его присутствии.

И так как он лев, то сладострастие в нем, конечно, должно быть «свободно и невинно».

В качестве льва с свободным сердцем, он выпустит бабочку, случайно залетевшую в комнату. Он не хочет ничьей гибели, ничьего страдания. Не хочет и страдания Карсавиной. Он только лев; он только свободное сердце, и сладострастие для него — «великое сердечное подкрепление».

Так говорил Заратустра, и М. Арцыбашев мог бы точно указать и страницы, и строфы, и строки.

Он принял во внимание даже оговорку Ницше о тех, кого он желал бы пустить в сад свой. Санин резко разграничивает себя от нежеланных гостей Заратустры и сам грубо смеется над людьми, которым нужно брюхо проститутки.

Он совсем не то. Он пантеист жизни, для которого сладострастие — «вино из вин», законно ему принадлежащее.

7.

Купанье женщин стало почти обязанностью беллетристов. Создалось своего рода обязательство перед читателем. Выбрать хороший, ясный летний день и проводить читателя, во имя проблемы пола, туда, где купаются женщины.

Ибо, кроме М. Арцыбашева, ходили многие другие; ходил И. Потапенко («История одной молодости». «Совр. Мир» 1907 г.); ходил и В. Серошевский («Брак». «Русск. Мысль» 1907 г.).

Даже маститый Потапенко; даже ученейший Серошевский.

У обоих почти в деталях повторяется все та же сцена: некто подбирается и любуется женским телом.

У одного для этого—одна мотивировка, у другого—другая. Но у обоих дороги ведут в Рим, т.-е. к месту, где купается в чудесную погоду женщина с чудесным телом.

Разница только в географии—в месте, где купаются: у И. Потапенко действие происходит на берегу малороссийского озерка, у В. Серошевского—в Якутской области в реке.

Наименьшую смелость в руководительстве читателем обнаружил И. Потапенко.

Он чувствует, что беллетрист, желающий итти в ногу с веком, должен отвести читателя на купальные места, но не решается это сделать так же просто, как М. Арцыбашев.

Его герой—мальчик—до поступления в гимназию был настоящим ребенком. Он купался до 10 лет вместе с своей подругой детства и ровесницей, и это было для него в порядке вещей.

Но вот он попал в гимназию... Разговор об аистах среди гимназистов. Нелепое вмешательство директора, и все пропало. От былой бездумности мальчика к тринадцати годам не осталось и следа.

Он возвращается, в первый раз за три года, на каникулы домой и сейчас же отправляется подглядывать свою подругу детства, когда она купается.

Он мог бы это и просто сделать: девочка попрежнему бездумна (результат небытия в гимназии) и звала своего старого компаньона по старому итти купаться вместе.

Но он этого не хочет: он и стесняется, и предпочитает быть один, и не может совладать с собой.

Так или иначе, но, наконец, мальчик на берегу озерка, и читатель имеет возможность снова убедиться, как велика и обильна Россия красивым женским телом всяких возрастов.

И вот она подплыла к берегу. На мелком месте она встала на ноги и свободно, в полной уверенности, что ее никто не увидит, шла, размахивая руками. Выйдя на песок, она с минуту стояла, очевидно, предоставляя солнцу высушить ее.

К счастью для автора, «у нее осталась старая детская привычка не брать с собою простыни».

Маринка была сложена удивительно гармонично, ноги ее теперь не казались такими тонкими, как в платье, и вообще тело ее не было таким худым, как я представлял себе. У нее были красивые плечи и очаровательная тоненькая шейка. Из прежних, низко остриженных—выросли довольно длинные темные волосы. Они быстро высохли на солнце и распустились и казались такими пышными, шелковистыми. Всей своей массой они покрывали ее плечи и обвивали ее шею.

За первым случаем последовал второй, причем мальчик готов был разыграть роль Санина, предоставляя девочке

роль Карсавиной. Но девочка заплакала, и все дело ограничилось только тем, что герой-мальчик убедился, что «в таинственном свете сумерек» тело его приятельницы казалось «розовато-прозрачным». Несмотря на сумерки или благодаря сумеркам, это остается невыясненным.

В общем, однако, все в повести И. Потапенка разрешается благополучно, несмотря на двукратное паломничество под иву, где купалась Маринка; несмотря даже на то, что мальчик чувствовал себя «зверем» (его подлинное выражение), когда собирался сыграть роль Санина.

8.

Автор «Брака» в «Русской Мысли» гораздо решительнее И. Потапенка.

Ему не нужно никаких виноватых педагогов. С него довольно и того, что Степан Мирский, политический ссыльный, женился на красавице Софье, и он быстро переходит к решительной сцене:

Холодные прозрачные струи роскошно обвились кругом ее стройных ног и по мере того, как она погружалась все глубже, ласкали ее тело. Когда большая серебристая рыба мелькнула вблизи, она не могла удержать громкого крика испуга.

— Что случилось?—спросил Степан, появляясь у воды.

— Ничего, ничего! Уходи!

Между тем, он и не думал слушаться, сел на песке, обнял руками колени и глядел на нее восторженными глазами.

— Как ты прекрасна!.. Да будет благословен мир, природа и жизнь, создавшие тебя! Да будут почтены страдание и тоска, через которые мне пришлось узнать и залучить тебя!.. Благо — страх твоей утраты, обостряющий чувство и утончающий страсти!.. Благо — самая тленность существования, создающая жадность желаний.

Можете судить, до какой степени видение было райским, если человек начал импровизировать в таком роде насчет счастья «залучить» Софью и «почтенности» предшествовавших этому обстоятельств: страдания и тоски ссыльного в Якутской области!

— Что это? Плагиат из Веды?—спросила она смешливо.

Но слушала она, зардевшаяся и счастливая, эту незатейливую песню любви и прежнее, беззаботное настроение, казалось, возвращалось к ней.

— Уходи же, уходи!—шепнула она, наконец.—Холодно, хочу выйти.

Она собрала в горсть свои рассыпавшиеся на спине золотые косы, выжала их и свернула в большой узел на макушке. Он все не двигался, а когда она, не обращая уже на него внимания, вышла на берег и наклонилась к брошенной на

неске рубашке, он придвинулся к ней. Она спохватилась только тогда, когда горячая рука его коснулась ее. Она быстро уклонилась.

— Что ты?.. С ума сошел!.. Здесь!..

Она встряхнула головой и глаза ее блеснули гневно и сурово.

— Чтож такое? Ведь нет... свидетелей... кроме реки и неба!—попробовал он пошутить с неловкой улыбкой.

Дальше мы не пойдем. С нас довольно этого. Пора отметить то, что мы приберегли pour la bonne bouche. Заметили ли вы, что и тот, и другой чичероне по местам женского купанья целиком и начисто сочинили свои сцены? При этом и тот и другой впадают в забавнейший курьез: у одного мокрые женские волосы так быстро сохнут, что тут же на глазах у зрителя высыхают, делаются шелковистыми, покрывают плечи и обвивают шею! Бедный изобразитель даже и не подозревает, какую непосильную работу он задал солнцу, даже и малороссийскому!

Но это все-таки меньший курьез, чем у В. Серошевского. У его героини «золотые» волоса как были золотыми до купанья, так и остаются золотыми после того, как их выжали; даже мокрые—не становятся темными, как это всегда бывает с волосами всех цветов; и попрежнему же, как у Маринки И. Потапенка, рассыпаются на спине!

Право, не будь современной художественной литературы с ее тайнами, постижениями и проблемами,—исчез бы, вероятно, последний уголок в жизни, где еще может быть весело!.. В самом деле, поседевшие в литературной работе люди вдруг в один прекрасный день чувствуют, что без «проблемы пола» и им невозможно. Сами они никогда должными сведениями не обзаводились, но проблема ведь проблема, и приходится, сидя за письменным столом, придумывать, какой именно вид имеют голые женщины в воде!

Бедные писатели во имя проблемы!

Любопытно, что только у М. Горького нет никаких вопиющих несообразностей, несмотря на романтический гимн телу, почти как у Степана Мирского.

Ну, а автор «Санина?» спросите вы. Увы? Он не составляет исключения, как, быть может, вы уже заметили по подчеркнутым выше местам в сцене купанья: в част-

ности по «прозрачному» телу Карсавиной, которая — в восторженном описании автора—«пронизана солнцем» и потому так же прозрачно-розова, как девочка И. Потапенка в «сумерках»!

Эта подробность не менее достопримечательна, чем рассыпавшиеся мокрые волосы у Серошевского и Потапенка. Откуда эти заимствовали — неизвестно: быть может, с картин, изображающих русалок; М. Арцыбашев же поступил по примеру Сергея Городецкого. Этому нужно было описать ощущения озябшего чорта. Он подсмотрел озябшую мокрую собаку и воспел то, что требовалось:

Сырость крадется по шерсти измятой,
Хвост онемел, как чужой.
В мокрой коряге над хатой проклятой
Вянет чертяка лесной.

Воспел и вызвал восторг у критиков, восклицавших, как Андрей Б.: «Этого выдумать нельзя». Надо ощущать и слышать!

Точь-в-точь сделал и М. Арцыбашев. Нужно было описать тело, пронизанное солнцем. Он посмотрел свою ладонь на свет лампы. Убедился, что «пронизанное» светом тело прозрачно, и удостоверил розовую прозрачность живота Карсавиной.

Любопытно положение прокурора, который должен будет [1]) громить такого сочинителя!

На наш взгляд, суд мог бы смело оправдать М. Арцыбашева, сославшись на очевидные доказательства, что перед ним не этический бунтарь, а только жертва тяжелых условий сочинительства, которые тот же Ницше грубо формулировал грубыми словами: «Зрителей жаждет поэт, хотя бы то были буйволы»... И если зрители требуют купанья и «проблемы», то что остается делать поэту?

При этом, конечно, суд мог бы указать, что художникам все-таки стыдно не знать, что мокрые волосы не рассыпаются, а тело человеческое не бывает прозрачным ни при каком отраженном свете.

[1]) Написано в 1908 г.—Против автора «Санина» было возбуждено судебное преследование, но суд—кажется, вследствие амнистии—не состоялся.

И суд мог бы обязать сочинителей проверить свои наблюдения — на Вареньке Олесовой.

Это было бы и справедливым требованием, и, пожалуй, самым жестоким наказанием, которого заслуживают реалисты-сочинители.

9.

Соблазн захватил и Ф. Сологуба. В свое время автор «Мелкого беса» переделал старый свой роман «Тяжелые сны». Роман был написан много лет тому назад и потому сцены женского купанья в нем не оказалось. Соблазн велик; Ф. Сологуб не устоял и в обновленный роман задним числом вставил необходимый знак современности — сцену с женским купаньем.

10.

Нынешнее [1]) лето нам пришлось прожить вдали от книг и газет, среди чужой природы и чужих условий.

Заглох гипноз печатных страниц, и сами по себе отодвинулись куда-то далеко, в прошлое, и вульгаризация Ницше, и выдумка голых женщин, и выдумка человеческой психологии «под проблему».

Мало-по-малу забылось все: и то, что садизм может быть «мудрым», по слову Г. Чулкова; и то, что «поэзия, прости господи, должна быть глуповата», по напоминанию того же Г. Чулкова.

Как всегда бывает, субъективное чувство облеклось в конце концов в формы чего-то объективного. То, что субъективно переокрасилось, исчезнув из живых повседневных впечатлений, стало казаться на самом деле неправдоподобным. Что все это было — не подлежало сомнению, но что это не может быть «там» теперь, это тоже стало казаться несомненным... Не может быть...

Тем больше новизны было в первых впечатлениях на родине, когда газетчик вручил номер газеты с крошечным рассказиком А. Каменского: «Гимназистка».

---

[1]) Написано 1908 г.

Опять чудесная погода! Опять купаются! На этот раз гимназистка четырнадцати лет (дополнение к теме И. Потапенка!) и на морском берегу.

Томная, синеватая, издали теплая масса воды, вся в танцующих ослепительно-золотых чешуйках, раскатилась и надвинулась на песок, и вдруг точно ослабела я замерла, поджидая Соню.

Но гг. купальщики! Сегодня — купанье, завтра — купанье, послезавтра — купанье! Два года непрерывного купанья и всегда великолепная погода!

Не довольно ли купанья и не довольно ли чудесной погоды!? Ведь уже весь круг пройден и все, что можно было свершить, свершено! Ясное дело, что пора кончать купаться. Тем паче, что Ницше здесь не при чем. Тем паче, что именно у него есть еще один грубый текст:

Я устал от поэтов...
Немного похоти, немного скуки: таковы еще лучшие из мыслей их.

Это звучит Ницшевским желчным, грубым парадоксом, когда вы помните, что это приговор над всей поэзией, над всеми поэтами.

Но звучит ли это парадоксом, когда речь идет о современных нам «проблематических» поэтах?

Сожжение ветхих «слов».

(1907—1910 г.г.).

До какой степени бездумно целен герой повести М. Арцыбашева «Санин» (или отважен автор в своем замысле), ясно из одной подробности.

Кто может объяснить, почему брат не может любить сестру, «любить» в том специфическом смысле, который имеет это слово во всякого рода проблемах пола? Кто может доказать понятными Санину доводами, что это не предрассудок?

Никто. И человек с свободным сердцем и волей льва готов воспользоваться своей красавицей-сестрой, так же точно, как он воспользовался Карсавиной...

Именно этим он и «прав» перед богом, как значится в эпиграфе повести.

Он не знает никаких пут для своих мысли и чувства. На его душе нет никаких «гирь». Все, что у него в побуждении, то и в исполнении. Поэтому он «прав» перед творцом неба и земли. В дальнейшем автор обнаруживает, что его герой прав и перед сестрой. Она почти готова итти навстречу его «великому сердечному подкреплению», и если не идет, если в ней живет какой-то глухой протест, какое-то глухое противодействие, то только потому, что она не обладает цельностью Санина и его спокойной решимостью.

Тем не менее это не предел решимости. В 1907 году рекорд дерзновения был, несомненно, на стороне Федора Сологуба, автора драмы «Любви» (множ. число), напечатанной в № 8—9 журнала «Перевал», ныне не существующего [1]).

В этой драме автор столкнул двух претендентов на женщину-девушку: обыкновенного жениха и необыкновенного, атлетически сильного (как увидите, это весьма существенная подробность) отца невесты.

Умерла мать девушки и по этой причине вернулся домой, после шестилетнего путешествия где-то, он — муж покойной и отец девушки. Контраст: шесть лет назад оставил дочь-девочку; нашел дочь-красавицу, у которой налицо — жених; в ближайшем будущем свадьба! Отец почувствовал зависть и любовь. К счастью, жених оказался пошловат.

Достаточно было жениха попугать, сказать, что невеста — приемыш, не имеющий прав на наследство, как он, жених, пытается бежать от невесты через... окно. Поле борьбы очистилось, и отец изъяснился в своих чувствах и в своих правах в следующих выражениях:

Кто любит, тот гениален, как Шекспир, и дело любви — творческое дело. Кто любит, тот безумец, маньяк и бешеный в одно и то же время: одна мысль сжигает его мозг, один образ царит над его думой и все сокрушает непреодолимый ураган его неистовых желаний. Он берет возлюбленную, как законную добычу, в свои могучие руки...

---

[1]) Написано в 1910 году.

За словесной пропагандой следует пропаганда par le fait: отец на самом деле берет на руки дочь-красавицу, а затем еще и рвет на ней платье (траурное), но рвет честно и открыто, в силу верховных прав любви:

...Когда стремится он (влюбленный) к обладанию красотой, каменные стены падают перед ним, и нет преграды, которая не разорвалась бы под напором его исступленной воли, как разрывается хрупкая ткань твоего траурного платья.

Александра. Отец! Что ты делаешь! Безумный, ты разорвал мое платье! Ну, к чему это?

В результате «через несколько дней» героине приходится решать проблему: перед ней прошли пошленький слабосильный жених и демоническая натура — родной отец. Оба желают обладать ею. Кого ей предпочесть: пошляка или героического человека? Конечно, героя, хотя бы он назывался отцом, хотя бы против него вопияли «ветхие слова».

Чтобы для читателя не было никакого сомнения, драма кончалась таким резюме:

Александра. Скажи, я дочь твоя или нет?
Реатов. Я люблю тебя.
Александра. Я не дочь тебе? Да? Не дочь?
Реатов. Дочь.
Александра. Дочь!.. Что же, сожжем ветхие слова, которые нас разделяли. Я хочу...

Как видите, в 1907 году дело отца окончилось счастливо. Дочери по слабости душевной хотелось бы из-за ветхих слов услышать утверждение, что она *не* дочь. Она предпочла бы услышать, что она — приемыш. Но сомнений нет: она — дочь. И все-таки голос природы, как ее разумели в 1907 году, победил. Романическая драма кончилась сожжением ветхих слов и словами: «Я хочу» с многоточием.

Но это было давно: в 1907 году, во времена «Перевала», во времена дерзаний.

С перевала пришлось спуститься.

Но драма написана. Как быть с этой драмой торжествующих дерзаний теперь [1], — в 1910 г., когда настроение упало, и ясно, что слова о «ветхих словах» в данном случае совсем не нужные слова?

Автор исход нашел, и надо отдать справедливость: исход блестящий.

---

[1]) Написано в 1910 году.

Драма идет попрежнему. Действие развивается в том же порядке: говорятся те же слова о правах любви; героиня по-прежнему готовится соединиться с героем-ураганом. Нет только одного: нет прежних победных слов о «сожжении ветхих слов». И есть еще одно новое маленькое словечко, которое разом меняет и ситуацию и общий облик героев Сологуба, и самого Сологуба, идущего «впереди». Это слово — союз «не».

В старом издании отец, на вопрос дочери, дочь ли она ему, отвечал: «дочь». В новом издании он отвечает: «*не* дочь».

Александра. Скажи, я дочь твоя или нет?
Реатов. Я люблю тебя.
Александра. Я не дочь тебе? Да? Не дочь?
Реатов. Нет, не дочь. Я сказал ему (жениху) правду, которой еще никто не знает. А узнают, — не поверят.
Александра. Мой милый! Что мне до них, злых, лживых, не верящих правде людей. Мы знаем, — мы счастливы.

Как видите, три года — большой срок. Три года назад героиня «Любвей» торжественно перед всеми сжигала «ветхие слова», мешающие отцам жениться на дочерях. И последние слова ее были: «Сожжем ветхие слова, которые нас разделили. Я хочу (с многоточием). Теперь она заявляет, что она может чувствовать себя спокойной и счастливой, ибо она знает, что она не дочь. Они оба с героем знают эту «правду» и потому могут быть счастливы. «Мы знаем, — мы счастливы».

Итак, всего три года разницы во времени, а какая разница в настроении «Любвей»! И герои 1910 года совсем не герои 1907 года. И не родной отец женится на родной дочери, а только приемный отец на приемной дочери!

Правда, и при этих условиях «Любви» нуждаются в одной крупице правды: психология отношений даже между приемным отцом и приемной дочерью все-таки очень сложная вещь. И превратиться в водевильно влюбленных на протяжении двух-трех страниц не так-то легко, как это «сделано» в «Шиповнической» редакции.

Но это замечание только мимоходом. Закончим тем, что существенно; прошло всего 3 года и вождь, так уверенно стоявший на перевале со стягом «естественной» про-

блемной любви между отцом и дочерью, свернул свое гордое знамя и скромно вписал перед словом «дочь» маленькое слово «не»: — «Не дочь!»

Кто не читал «Любвей» в «Перевале», тот, конечно, не почувствовал, какую большую эволюцию совершил автор «Любвей», спустившись с «Перевала» в «Шиповник».

Проблема смерти и душепереселения.

(1909—1910 г.г.).

Был бунт против рассудочности в литературе и в жизнеотношении. Малый разум был — во имя неведомой правды — решительно и окончательно низвергнут и отрешен.

Бунт торжествовал. Считалось возможным подходить и подойти ко всем явлениям без малейшего признака этого малого разума. И средством для этого было иррациональное чутье художников, их бессознательное творчество. Допускалось, что они-то, не в пример рассудочникам, зараженным «малым разумом», сумеют сказать особенно новое и нужное.

И вот было утро и был вечер — день первый; был сезон беллетристических прозрений в половом вопросе. Художники водили читателей по местам женского купания — для «проблемы пола». Потом наступил сезон литературно-религиозных прозрений. Здесь беллетристы были позади, но это не изменяло дела. Искания шли все там же — по ту сторону малого разума. Образовались даже две фракции: одни находили, что нужно «искать», другие находили — нужно «построить» бога. Но надоело как-будто и это, без разделения фракций.

И вот к началу текущего академического года [1]) многие естественно задавались вопросом: чем же отметится этот год? Какой вопрос будет выигрышно-занимательным?

Оказалось, смерть.

---

[1]) Написано в 1909 году (декабрь).

Правда, смерть в моде была и раньше, но теперь она освежилась в трактовании.

Раньше она была заслонена другими новинками. Теперь она как-будто выдвинулась на ближний план и заняла подобающее ей место... В расчете на это повышение шансов смерти вышел даже целый сборник со страшным, но чарующим заглавием: «Смерть».

Понятен сам по себе интерес к вечно непрошенной гостье. Примириться с нею, по меньшей мере, трудно, как ни пробовали примириться, доказывая весьма убедительно, что между нею и жизнью — строго говоря — никакой пропасти нет. Ибо все в космосе связано бесконечной гаммой нечувствительных переходов. Сообразно с этим нет непроходимой границы нигде и ни в чем, и если живое становится мертвым, то зато ведь из мертвого, из умершего, возникает живое, вновь живущее...

Неизвестно, однако, утешались ли этим даже сами авторы после того, как клали перо, которым писали такие утешительные вещи.

Было, впрочем, еще одно утешение. Предполагалось, если будут успешны невероятные усилия научного мышления, удлинить человеческую жизнь. Удлинить настолько, что людям самим захочется избавиться от удлиненного срока, хотя бы в могиле.

Это было самое серьезное: практическая утопия.

Это — все, чем готова была обрадовать смертных научная мысль. В случае колоссальной удачи предпринятых исследований — довести дело до того, что людям самим захочется получить «три аршина земли».

Можно ли при таких условиях рассчитывать и надеяться на «малый разум»? Очевидно, что для противников «малого разума» открывались широкие перспективы: сказать о смерти особенное, нужное, значительное и серьезное, чего не сумели наука и ее прислужники.

И на самом деле, все крупнейшие попытались так или иначе переведаться с вопросом живущих о Смерти.

Были ли эти попытки счастливее прежних?

В лучшем случае откровения были так же очевидно безнадежны, как и раньше. Но порой они были забавны

по своей крошечной дерзновенности. Это бывало как раз тогда, когда художники давали волю своему бессознательному творчеству и пытались заразить читателя настроением по ту сторону малого разума.

Напомним вкратце то, что мы читали об этом у виднейших и талантливейших.

Труднее всех было, конечно, положение Бориса Зайцева. Ему так хотелось волей своего творчества заставить «обрадоваться» жизни. Он певец радости: жить, жить и жить, а тут старость в союзе с болезнью, способная уничтожить какую угодно радость жизни... А за старостью — смерть!— Вот хоть бы Лисичка, жена Миши («Миф»). Сейчас она «пеннорожденная»: до такой степени хороша. Она спит, и автору кажется, что она не просто спит под одеялом; нет, ему кажется, что она там, под одеялом, лежит «в розоватом дыму». Но пройдет тридцать, сорок, пятьдесят лет! Где тогда будет этот розоватый дым, подсказываемый воображением, как нечто законное и достойное тела Лисички?

Как при таких условиях обрадоваться жизни и радоваться ей ежечасно, ежеминутно, ежедумно и ежечувственно?

Автор Лисички нашел выход. Он отменил на будущее и старость, и смерть! Не только исключительная Лисичка будет пеннорожденною, но и все будут пеннорожденными. И пеннорожденными, и пенноживущими! Герой Б. Зайцева совершенно серьезно излагал жене свои мечты о том, как впредь Лисички будут снабжены за счет беллетристов «плывучим» телом! Вот этот неподражаемый отрывок из «Мифа»:

> ... людям незачем становиться бесплотными духами, — наоборот, они будут одеты роскошным, плывучим и нежным телом... такое тело, Лисичка, портиться то не может. Оно будет как-то мягко кипеть, пениться и вместо смерти — таять, а может и таять не будет, и умирать не будет.

Вот какие беллетристические тела установил Б. Зайцев четыре года назад [1]) в целях упразднения старости и смерти. И он прав. В самом деле, раз тела будут только кипеть, то, конечно, прав автор, утверждая, что такие тела «портиться» не будут. Кипячение, в этом отношении, средство давно испытанное. Одного, повидимому, не предвидел автор: людям

[1]) Написано в 1910 году.

с непортящимися «плывучими» телами придется, вероятно, жить в бокалах, как заметил один скептик.

Леонид Андреев не принадлежит к числу радующихся о жизни, но и он, подобно Борису Зайцеву, мечтает об уничтожении смерти. У него тоже мечта, но весьма отдаленная и неясная: о вторичном пришествии на землю «Иисуса» совместно с «Иудой». Тогда совершится общее чудо преображения жизни на земле. Тогда же будет — по Л. Андрееву — побеждена смерть.

Та же забота — избыть смерть — владеет Сергеевым-Ценским. Он — автор «Мертвецкой» и «Смерти», целой драмы в пяти действиях. Для него вся жизнь не что иное, как мертвецкая, и радости в жизни — радости в мертвецкой. При этом, в отличие от Б. Зайцева и Л. Андреева, он не отваживается мечтать об уничтожении смерти, когда бы то ни было.

Естественно, что для Сергеева-Ценского возможно только одно: возможно забыть о смерти или — выражаясь его языком — «смеяться над смертью, забросав ее цветами». Этот план он и влагает в уста девушки, героини «Смерти»... Как выполнить этот план? Героиня «Смерти» не отказывается точно формулировать проблему. По ее словам, это очень «просто»: надо забыть о всякой закономерности, тяготеющей над жизнью, и о всякой необходимости, гнетущей радость вымысла. Пусть правы те, кто именует законы необходимости железными, — все-таки нужно забыть об этих законах и жить «сказками», по точному выражению девушки.

Автор «Смерти» заставил героиню отстаивать этот план перед своим женихом, перед человеком, ожидающим смерти не позже как через год: у него что-то с сердцем, какой-то дефект сердечного клапана. Героиня утверждает, что и для него всего лучше: ничего не понимать, ничего не объяснять себе и уйти в область вымысла — «сказок». — «Не надо!» — останавливает она попытки разобраться. «Зачем объяснять! Сказки есть! И не надо объяснять сказок! Разве кто объяснил? Разве легче?» — выкрикивает истерически девушка.

Ну, а порок сердца? И это ничего. Девушка, плача, уверяет любимого человека, обреченного на смерть: «Нужно верить в чудо, и чудо будет... Клапан, говоришь?.. Сра-

стется клапан... Вырастет новый клапан, как хвост у ящерицы... Как просто, милый мой!..»

Приходится говорить о двойственном впечатлении от облика героини пьесы Сергеева-Ценского... С одной стороны, впечатление серьезное. Девушка, плача, уверяющая, успокаивающая близкого человека сказкой, — возможностью уйти в вымысел и сказкой заслонить от себя смерть, — почти трогательна. А с другой стороны... Но, право, ведь не она придумала этот утешительный «хвост ящерицы». И придумала не она, и не она уверяет, будто все это очень «просто»: стоит «только» ничего не помнить и ничего не знать, кроме сказок, стоит «только» объявить космос на положении повседневных чудес, и налицо простая возможность «радоваться» при всяких условиях. Героиня только вторит автору.

Серьезен автор «Смерти», но еще серьезнее Ф. Сологуб.

И Зайцев, и Андреев, и Ценский искали освобождения от смерти или страха смерти. Сологубу этого не нужно. Ему не нужно кипения тела; ему не нужно, чтобы у него выросло что-нибудь, как хвост у ящерицы. Он — просто любитель смерти.

Эта любовь к смерти была непонятна. Так же непонятна, как непонятно было, что Триродов, герой Сологуба, собирался улететь на луну. Вы помните? Это было тогда, когда актер Остров в «Навьих Чарах» угрожал Триродову доносом по начальству о какой-то уголовщине, с перспективой каторги для Триродова.

Любовь к смерти? Бегство от судебного преследования на луну?

Оказалось, все это — серьезно и очень «просто». Улететь на луну? Почему же нет? Стоит только достаточно целесообразно перевоплотиться, вроде героини Ф. Сологуба Елисаветы, перевоплотившейся в Ортруду, или Ортруды, перевоплотившейся в Елисавету. Вот и все...

Тем самым просто разъяснилась и любовь к смерти. Оказалось, что никакой смерти в сущности нет, а есть только переселение душ — куда угодно, а в частности и на луну.

При таких условиях в смерти, естественно, нет ничего страшного, что пугало других вышеупомянутых беллетристов.

Ф. Сологуб уже много раз упоминал об этом в «Каплях крови».

— Право, не знаю почему, но мне кажется, что в той стене была дверь. Не знаю, где это было... и когда... Словно в одном из ранних переживаний... Не знаю, где.

Это — слова Елисаветы, почувствовавшей потайную дверь в кабинете Триродова.

И сквозь темный ужас и безумный смех все яснее просвечивало воспоминание мгновенно пережитой иной жизни, все яснее вспоминалась жизнь королевы Ортруды.

Это — слова самого автора, в тех же «Каплях крови». Итак, он уже тогда предупреждал о каком-то единстве и перевоплощении душ Елисаветы и Ортруды. Трудно было только догадаться, кто в кого: Елисавета в Ортруду или Ортруда в Елисавету?

Но на эти слова Ф. Сологуба о душесовмещениях и душепереселениях как-то мало обращали внимания. Слишком сильна была творимая легенда о нем, как о поэте, трагически влюбленном в свое собственное уничтожение, в свою собственную смерть — без всяких оговорок.

Оказалось, все это ничуть не бывало. Смерть для Федора Сологуба ничуть не уничтожение и ничуть не трагична. Это «просто» — средство рассеяться и расширить до бесконечности свои душевные переживания. Жил, жил в одном теле; надоело — в буквальном смысле до смерти — переселился в другое... Вот и вся «смерть».

Автор «Мелкого беса» повествовал об оборотнях и душевселениях сначала от имени Передонова. Как вы знаете, этот ведь крепко верил в оборотня Володина, который мог поселиться и в баране, и в нем, статском советнике Передонове... И если он боялся доносов со стороны кота, то это вовсе не так смешно, если кот был тоже оборотень. Оборотень ведь, несомненно, мог «примяукать» жандармскому полковнику то, чего вовсе не было, как боялся Передонов.

И это, повторяем, совсем не смешно. Читатели этого, однако, не знали и смеялись над бедным, слабоумным преподавателем гимназии.

Читатели не знали, что они над собой смеялись... Понятно, кто же тогда, читая про оборотней в «Мелком

бесе», мог подумать что Ф. Сологуб впоследствии расскажет про оборотней и про переселение душ уже не от имени Передонова, а от своего собственного?

А он именно это и сделал, написав «Собаку» и цикл личных признаний в «Пламенном круге».

Рассказ о швее, которая выходила по ночам и по-собачьи выла на четвереньках, пока ее кто-то не убил, — был написан серьезно, и читатели уже не решались смеяться, видя под рассказом подпись Федора Сологуба!.. Что же: возможно, если, на самом деле, душа собаки переселилась в швею. Ну, и завыла... В порядке вещей.

Мы даже узнаем — непосредственно от автора — некоторые подробности о былом злополучной швеи-собаки. Автор едва-едва приподнимает завесу тайны, но все-таки делает ясным, что бывшая собака, а теперешняя закройщица «Александра Ивановна» жила когда-то раньше в диком состоянии, в «широкой, пустынной степи»...

Узнаем также, но уже не от автора, а от самой швеи, что ее судьба не представляет ничего особенного.

Речь идет о младшей мастерице Татьяне, угадавшей в закройщице бывшую собаку.

«Ну, собака, и пусть собака, — думала Александра Ивановна, — а ей-то что за дело? Ведь я не разведываю, кто она (обидчица — мастерица Татьяна), змея или там лисица, что ли, и не подсматриваю, не выслеживаю, кто она. Татьяна, и дело с концом. Обо всех можно узнать, а только зачем ругаться? Чем собака хуже кого другого?»

«Обо всех можно узнать»... Это оказалось в изображении Ф. Сологуба настолько верно, что уже на следующей странице Александра Ивановна «узнала» об одной знакомой старухе, что та, действительно — «ворона».

При таких условиях закройщица Ф. Сологуба оказывалась правой и в другом отношении; очевидно, что собачье прошлое никому не может быть укором...

Тем больше, если принять всерьез стихотворные признания самого автора в «Пламенном круге». Ведь совершенно аналогичный случай был как раз с ним, Ф. Сологубом. Он сам был когда-то собакой. Только не простой. Он был собакою любимой одного седого короля («Собака седого короля»).

И это до сих пор **сказывается** на нем. Сочувственная критика («в Аполлоне») поддержала это лирическое признание и удостоверила, что автор «Собак», действительно, как-то странно «принюхивается» ко всему... Это — особенность его творчества.

С тех пор прошло много времени. Ф. Сологуб живет «паки», как он выражается, и очень недоволен:

Ну — вот, живу я паки,
Но тошен белый свет:
Во мне душа собаки,
Чутья же вовсе нет...

Это не единственное переживание, о котором рассказано в «Пламенном круге». Их было много, и о каждом из них Ф. Сологуб сохранил ясные воспоминания.

Он жил в древней Греции... Фриной! Той самой! Он помнит, как был предан суду и как вместо всяких защитительных речей разделся и предъявил себя суду, в чем «мамаша» — говоря интимным языком В. Розанова — родила! И пораженные судьи — как известно — оправдали автора «Пламенного Круга!»

В средние века он был палачом. Было это в Нюренберге и произошло случайно. Шел мимо лобного места во время казни. Прельстила «томная усталость седого палача». Стал сам палачом. Но «алость казнящего меча» не долго была привлекательной. Нюренбергский палач скоро узнал, сколько скуки в его искусстве, и для развлечения принужден был сечь своего собственного сына... Вывод для сочувственной критики напрашивается сам собою. — Вот почему автор и сейчас, лет через 400, все еще любит посечь; то в прозе, то в стихах; то гимназистов в участке, то возлюбленную свою, как он удостоверил это в стихах:

Расстегни свои застежки и завязки развяжи,
Тело, жаждущее боли, нестыдливо обнажи.
Опусти к узорам темным отуманенный твой взор,
Закраснейся, и засмейся, и ложися на ковер.
Чтобы тело без помехи долго, долго истязать,
Надо руки, надо ноги крепко к кольцам привязать.
Чтобы глупые соседи не пришли на нас смотреть,
Надо окна занавесить, надо двери запереть.
Чтобы воплей не услышал ни добряк, ни лицемер,
Надо плотно оградиться глухотой немых портьер...

Вы прерываете вопросом?

Переселение душ!! Серьезно ли это? Ведь перед нами только поэт и творец легенд.

В таком случае — вот серьезная статья, подписанная В. В. Розановым.

Это уже не поэт. Это — философ, приглашенный высказаться о смерти в сборнике «Смерть» в качестве авторитета как раз по таким вопросам.

В интимно-задушевном стиле В. Розанов подробно рассказывает об одном событии из своей семейной жизни. Ему случилось как-то побывать на острове Эзеле в Аренсбурге. Поездка была вызвана после-операционным состоянием жены. Спокойный немецкий курорт как нельзя лучше подходил для того, чтобы отдохнуть и окрепнуть душой после выдавшейся тяжелой полосы жизни. И вот однажды, взяв свою дочь за руку — все эти подробности указывает В. Розанов — он пошел гулять...

Вдруг — необыкновенная птичка! — все так же подробно рассказывает автор:

«Всего шагах в шестидесяти, и не более тридцати — бежала птичка. Должно быть, в Аренсбурге несколько иная фауна: такой я никогда не видал. Необыкновенно стройная, узенькая, с умеренно длинным хвостом, держа прямо головку перед собою, она бежала и бежала перед нами.

Я думал, по мере нашего шага, она вспорхнет и улетит: но она не улетала.

Что-то желтенькое, серое, синее в перышках, кажется, полосы: она была красива и мила [1])

Вот не улетает...», удивился я. И стал смотреть на птичку, а не на дорожку.

Я иду и она бежит.

Иду дальше, дальше, много прошел: птичка все перед нами шагах в двадцати.

Она гуляет с нами».

«...Мамаша!» Кому же быть, как не мамаше! — осенило вдруг В. Розанова. Такая же маленькая, худенькая (птичка) как была и при жизни («мамаша») и к тому же самый серьезный повод, чтоб прилететь на остров Эзель: нужно повидать и подбодрить В. Розанова по поводу тяжелой полосы пережитых дней.

И как же был рад В. Розанов этому свиданию, если верить «Смерти!»

---

[1]) Курсив в подлиннике.

Ему казалось, что птичка-мать говорила, почти говорила.

«Я отпросилась оттуда и прилетела сюда взглянуть и побыть с тобою... Я сейчас улечу... Но пока побегу еще вперед и посмотрю на тебя и внучку».

«Может быть — размышлял В. Розанов — это были мои мысли? Но может быть, это — птичка внушила? Так и не так: с необыкновенной ясностью я пережил полную уверенность, что это душа матери — такая страдальческая — переселилась теперь в легкую птичку, в «легкую» по контрасту с ее страданием и в вознаграждение за него, и вот в такую особенную минуту жизненного перелома».

Так как В. Розанов — философ, то он не только «пережил полную уверенность, но сейчас же вспомнил, что так верят в Индии, в «перевоплощение душ», и отдал себе ясный отчет в этом необычайном факте: «как странно, что я в Аренсбурге, и питомец московского университета, а верю и знаю и чувствую[1]), как там в Индии».

Казалось бы, цивилизация не может «качаться», но вот она «покачнулась» в его душе. Ибо перед ним факт.

Что такое?

В душе совершилось как бы качание цивилизации.

— Но ведь это же правда[1]), это душа мамаши: от этого так тепло в груди, и такая ясность взгляда, глаза?

Все это возможно, но все-таки почему в таких случаях должно быть ясно и радостно на душе? Хорошо В. Розанову: его мамаша переселилась в птичку неизвестной породы. Но каково будет положение того, чья мамаша переселится в рябчика или другую «дичь», и его осенит, как В. Розанова, но слишком поздно, когда прилетевшая повидаться мамаша окажется поданной на стол, под соусом, в аренсбургском пансионе? Тогда ведь и качание цивилизации не принесет успокоения?

Как видите, дело все же серьезное. Не теория какая-нибудь от малого разума, а истинное происшествие. Люди готовы притвориться настолько элементарными, что всерьез готовы стать буддистами и поверить в птичку-мамашу и

---

[1]) Курсив везде в подлиннике.

«собаку»-Сологуба!.. Всего каких-нибудь пять лет назад [1]) самый легковерный читатель рассмеялся бы, если бы ему сказали, что он будет всерьез читать об оборотнях и о том, что «обо всех можно узнать», кто кем был. А теперь даже серьезнейшие читают и боятся признаться, что им не совсем по себе при чтении этих образчиков.

Но все-таки — всерьез это или нет? На такие вопросы довольно трудно ответить. Ибо если судить по отношению авторов и читателей ко «вчерашним» прозрениям и самооткровениям, то современная литература в значительной мере есть l'art de causerie. Ко «вчерашним» прозрениям никто серьезно не относится; на всякий очередной день есть свои очередные прозрения... Вспомните половую проблему, вспомните интерес, который возбуждала она! Кому эти вчерашние «прозрения» сейчас нужны? Но если судить по отношению к проблемам «сегодняшним», то отношение все-таки серьезное. Авторы, мы это видели, совершенно серьезно прислушиваются ко всякому своему слову в расчете, что им удастся что-то подслушать у самих себя в момент «бессознательности» — ослабления самокритики... Может быть, в том-то и суть!.. А читатели в свою очередь серьезно «сегодня» прочитывают, а «завтра» забывают. И потому, как это ни странно, но и душепереселенческое движение — движение серьезное.

Переоцениваются все ценности. Дошла очередь и до смерти.

К счастью, выход утешительный. Если мы поверим в розановскую мамашу и перевоплощение Ф. Сологуба, то смерть упраздняется. Это значит, что упраздняется небытие, со всеми его неприятностями для сущих в жизни и думающих о своем пределе.

Все это, за минованием надобности, упраздняется и заменяется, впредь до указаний опыта, переселением душ.

Есть ведь два опозоренных знаменитых текста. Один: она много любила и многое простится ей. Другой: много есть вещей, друг Горацио, о чем не снилось мудрецам.

---

[1]) Написано в 1910 году.

Кто, кто этой фразы не оскорблял? И сейчас [1]) это одна из ходовых фраз, которая пускается в оборот для объяснения всякой нелепости... Много ведь есть, на самом деле, чего не снилось мудрецам. И первое, чего не снилось, вероятно, никому лет пять тому назад [2]), это, что в зиму от Рождества Христова 1910-ю будут говорить о двух вещах: об аэропланах и о переселении душ!.. Какая в самом деле идиллия: полетят дирижабли, монопланы, бипланы; на них — победные воздухоплаватели, а вокруг них — пернатые мамаши и бабушки в перьях: щебечут, свистят и ловят корм из рук своих сыновей и внуков!

Все это мало вероятно было еще вчера. Но сегодня как-будто факт: В. В. Розанов видел свою мамашу; в библиотеках появился спрос на старый рассказ Апухтина с переселением душ и выселением всякого правдоподобия; К. Бальмонт в XI книге «Шиповника» горячо рекомендует отрывки из драмы Словацкого, где развивается «идея перевоплощения»; там воскресает к жизни, после 3.000 лет, проведенных в саркофаге, перевоплощенный сын фараона Рамзеса.

Очаровательные люди будущего — по данным беллетристики 1911 года.

I.

Давно ли Максим Горький мечтал, как о мыслимом, но недостижимом для нас счастьи: счастьи быть гармоничными и в самих себе! Именно потому, что это было для нас, людей XIX—XX века, имеющих душу сложную, состоящую из напластований различных моментов культуры, — Максим Горький, умный человек, мечтал о пришествии другого человека, которому все это будет возможно. Создаст он гармонию в самом деле. Разберется и в окружающем мире и

[1]) В 1910 году.
[2]) Написано в 1910 г.

в самом себе, и будет целостно-спокоен духом: «найдет гармонию между собой и миром, в самом себе гармонию создаст».

Две строки, превосходные, ясные и тонкие по выражению того, что человеку нужно сейчас и во-веки веков (нужно полагать).

Это—искренние строки из риторичного стихотворения в прозе о «Человеке», которые тем более характерны, что они выражали тоску по внутренней гармонии у человека, не заеденного «грамматикой», как иронически именовал плоды душевной культуры один из героев того же Максима Горького.

И оказывается, что М. Горький напрасно относил свои мечты в область далекого, лишь в лирике мечтаний существующего времени.

Оно уже пришло, это время—время душевной гармонии, и первую весть о ней принес автор «Санина», но он как-то дрогнул в последнюю минуту: в заключительной главе романа усадил Санина в какой-то символический вагон и отправил со «всеми»; однако, со «всеми» Санин не поехал: рядом какой-то мужик истязал свою жену,—Санин выскочил из символического поезда жизни и символически пошел в одиночку навстречу солнцу! И исчез.

В качестве другого вестника гармонии явилась З. Гиппиус. Взамен исчезнувшего Санина она привела с собой очаровательного юношу, студента Юрулю. В его лице она дала русской литературе такой обновленный образчик душевной гармонии, что вы хотели бы авторской ремарки: греза о будущем. Вы хотели бы этого из малодушия.

Но автор рассказывает не грезу, а быль.

Рассказ называется «Чортова кукла», и место нахождения его—в первой книжке «Русской Мысли» за текущий год [1]).

Пусть читатель не посетует, если мы задержим его внимание на характеристике героя неконченного рассказа З. Гиппиус.

Это универсально симпатичный человек. По описанию З. Гиппиус, его все любят, он всем нравится. И это утвер-

[1]) Написано в 1911 году.

ждение отнюдь не голословно: в жизнеописании, сделанном З. Гиппиус, поименно отмечаются люди, которым безмерно нравится герой.

Вот разнообразный перечень этих людей:

революционер;
революционерка;
графиня;
сенатор;
депутат Государственной Думы;
офицер;
критик-журналист;
просто юноша;
подросток-сестра;
содержанка депутата;
ее приятельница и товарка по ремеслу;
горничная;
еще горничная, высшего ранга;
кухарка.

Как видите, четырнадцать человек в одной только январской книжке (жизнеописание не окончено) без различия пола, возраста, сословия, убеждений и профессий. «Все промелькнули перед нами»...

Но больше всех очарован героем сам автор. Нет слов у З. Гиппиус, чтобы описать даже внешность своего Юрули: у «него изумительная улыбка: сияющая и умная». Глаза у него «карие с золотом». По фигуре он — «тонкий, крепкий, высокий, как молодая елка». А через 4 страницы дается переописание фигуры, с указанием, что «Юруля смахивает на узкую flûte для шампанского». Последнее сравнение, вероятно, особенно лестно для героя.

Было бы, однако, ошибкой думать, что Юруля очаровывает внешними качествами. Он привлекателен и этими качествами, но не только ими, и даже не главным образом — ими.

Он обаятелен цельностью своей красоты; он «весь» нравится (З. Гиппиус двукратно употребляет именно это выражение: «весь» нравится). Для многих, которым он нравится, — самим было неясно и непонятно, за что они любили героя. Но все-таки любили. Таково, напр., было

отношение к нему «революционеров» за время, когда Юруля с ними сталкивался и совместно занимался революцией.

Юная «революционерка» Наташа, встретившись с Юрулей в Париже, немедленно вспоминает: «Любили его все, неизвестно за что».

Совершенно так же относится к нему графиня-бабушка, «закаменевшая старуха, питавшая спокойное и даже малообъяснимое отвращение» к отцу Юрия — сенатору.

«Но удивительно — прибавляет З. Гиппиус: Юрия, сына Николая Юрьевича от первого брака, старая графиня с годами все больше и больше миловала... Нравился Юрий».

«Мало объяснимое» отвращение графини к отцу Юрия — в действительности вполне объяснимо. Это — старый брюзга, озлобленный тем, что он не у дел, что он «забыт». Но и сенатор — брюзга только до тех пор, пока не сталкивается с обаятельным сыном-студентом: «Вряд ли он любил сына; однако, ценил посещения; они развлекали и утешали его. Веселый, красивый, уверенный и здоровый Юрий ему нравился».

Нравился он и депутату Государственной Думы (как видите, действие происходит совсем «сегодня»), своему троюродному дяде — «очень богатому южному помещику». Как ни велика была разница между ними в летах, — депутату было «за 50 лет», — «с Юрулей (он) сразу вступил в приятельские отношения».

Мы умышленно разнообразим перечень лиц, влюбленных в героя З. Гиппиус. Поэтому от «революционеров» мы перешли к людям солидного общественного положения.

Теперь от седых людей перейдем к сверстникам героя.

Сестра героя никак не определяет своего отношения; но это делает за нее автор, утверждая, что подросток-сестра не понимала, «кому это он — ее брат — может не нравиться».

Об офицере Левковиче говорится еще тверже: «Левкович обожал Юрулю. Верил ему, советовался с ним». Настолько верил, по словам З. Гиппиус, что — будучи женат — не боялся пригласить его к себе в гости.

— Ты такой красивый, Юра, что будь это не ты, я бы тебя побоялся звать к нам, — сказал он шутливо. — Ревновал бы тебя.

Юрий усмехнулся.

— Не бойся. И за сто Мурочек я не захочу тебя огорчить.

Как мы увидим дальше, это успокоительное заверение со стороны Юрули несколько странно («я не захочу»), но пока нам важен не он, а только общее отношение к нему, выраженное устами автора или непосредственно самими персонажами. Критик-журналист, конечно, говорит сам за себя и говорит почти стихотворением в прозе:

С таким лицом, как ваше, с таким... я бы сказал, рисунком всей вашей личности, можно не написать ни одной строки, но не быть поэтом — нельзя.

Этот гимн «рисунку личности» декламируется в увеселительном саду «за столиком», в присутствии соответственных дам. При этом, по описанию З. Гиппиус, была «злая ночь мая». При этом небо было «глупое», а «где-то слишком вверху честно желтела бесполезная луна».

Глупое небо не мешало, однако, собравшимся говорить умные вещи, и некто Стасик, совсем юнец, говорит восторженно все тому же Юрию — «Юруле»: «Не видишь — не помнишь, а увидишь — почему-то любишь (вас). Вы — такой красивый».

Даже соответствующие месту дамы находятся под обаянием личности героя, и это спасает от неприятности одного «революционера», присутствующего тут же в восторженной компании. Одна из дам хотела высунуть язык хмурому «революционеру», но присутствие всеподчиняющего Юрули спасло положение:

Грубоватая Жюлька захохотала и не высунула ему язык только потому, что Юруля был с ним ласков.

Кто может — после этого — учесть точно силу обаяния «счастливой» личности в современном обществе?

В рассказе фигурируют кухарка и горничная из простых, с которой Юруля занимается флиртом, переодеваясь приказчиком. Но переодевание ничего не скрывает, и кухарка «с ума по нем сходит», зовет «самовоспитанным», а горничная «Машка большеротая» дарит поцелуями.

Предел поклонения, однако, находим у горничной в доме бабушки-графини. По словам З. Гиппиус, «горничная Гликерия, степенная и вымуштрованная, так любила Юрия, что даже имя его произносила громче обыкновенного».

Чем же объясняется энтузиазм четырнадцати человек, взятых автором во всех слоях петербургского населения?

Краткое объяснение может быть дано словами автора в X главе: «От его (Юрия) улыбки в комнате делается уютнее».

Для более подробного анализа нам придется остановиться на жизнепонимании Юрули.

Именно здесь секрет обаяния Юрули. Он, несмотря на молодость, понял, что нужно людям. Понял и осуществил.

2.

Юруля очень жалеет людей. Ибо «люди еще такие глупые, еще такие несчастные!..—Ну, да пусть их,—прибавляет Юруля.—Научатся жить когда-нибудь».

Тем более, что научиться вовсе не трудно: Юруля вовсе не собирается накладывать никакого неудобоносимого бремени. Нужно только, чтобы люди научились о себе заботиться, как это умеет Юруля.

«Не то что осуждаю,—говорит Юрий своему собеседнику,—а... просто жалею, что вы так неумно живете и скверно о себе заботитесь»...

Именно в этом недостаток жизни: люди слишком скверно заботятся о себе. Поэтому они страдают всякими «верами». А никаких «вер» человеку не нужно.

— ...Что же делать? Как жить?—тихо сказала Наташа („революционерка").

— Ах, не знаю,—отвечал Юрий.—Я другим не советчик. Просто живите, вер никаких не ищите.

В жизни важно—не только для себя, как мы видели, но и «вообще»—совсем другое. Нужно рассевать кругом радость от лицезрения счастливых, а для этого нужно уметь «чувствовать себя сильным и веселым. Веселым, свободным, крепко связанным в один узел». Так как герой в эту минуту катится на велосипеде, то заключительный вывод приводится в виде сравнения с велосипедным рулем. Герой «весело» констатирует, что «стальной руль (так же) легко послушен ему, как его тело, его жизнь послушны его мысли, воле, желанию, капризу, удовольствию, забаве»... При этом по контрасту герой вспоминает о лю-

дях и восклицает: «О, как вчуже досадно иногда, что люди еще такие глупые, еще такие несчастные!» (Мы уже приводили этот тезис).

Что же нужно, однако, чтобы быть всегда «умным», а потому и «счастливым»?

Юруля не скрывает ни от кого: «Я откровенно забочусь прежде всего о себе, но мне важно делать это с наименьшим вредом для других». А в другом месте он дает почти формулу: «Себя крепко любить надо. Поняли?»

Это и есть основная мысль всей жизни Юрули, его вера, хотя он и говорит: «вер не ищите». Сам он умеет «крепко любить» себя...

Можно ли солгать из любви к себе? Не только можно, но непременно следует,—заявляет он, ошеломляя собеседницу, «революционерку» Наташу:

... Вас нечего бояться, вы — счастливый.
— Я счастливый, — сказал он просто.
— И вы не лжете.
— Нет, непременно лгу, когда нужно. Непременно. Но только когда нужно...

Вредить другим?—Надо и непременно, но опять-таки только тогда, когда это нужно. Отнюдь не тогда, когда это бесполезно. В этом отношении герой почти фанатик: бесполезного вреда другим он не допускает ни в каком случае.

Вредить другим можно лишь в крайнем, в самом последнем случае.
Литта (сестра-подросток) смотрела на него широкими глазами.
— Вредить? Да разве я не знаю? Никогда нельзя.
— Никогда от глупости, никогда от неосторожности. Никогда для собственного удовольствия. Но вот единственный случай: если приходится выбирать между другим и собой,—то надо разумно, неизбежно повредить другому, а не себе.
— О, Юра! А если маленький вред себе?

Но герой З. Гиппиус не способен на компромиссы. Ему все равно, маленький или большой. Бесполезный вред другому—нелепость, но вред самому себе—это нечто абсолютно недопустимое.

— Никогда. Вред другому—это неприятная глупость, вред себе—как бы сказать? Ну, грех, что ли...

Вот и весь маленький секрет Юрули. Вот почему он вечно счастлив и спокоен душой. Вот почему всем

радостно его видеть; вот почему, когда он улыбается, в комнате становится уютнее, а горничная Гликерия громче произносит его имя.

И когда люди «научатся жить» — как надеется Юруля — все будут такими счастливыми...

3.

Но как ни прост секрет Юрули, если рассматривать его с теоретической стороны, все-таки нельзя возражать против одного авторского положения. Для автора герой — «средний человек»; З. Гиппиус заставляет самого Юрулю считать себя таким: по ее описанию, «радовал себя он сам, — веселый студент, простой, средний человек, так просто и свободно живущий».

Это безусловное преувеличение, как ни относиться к Юруле. Он безусловно человек исключительной одаренности. Он не только хочет наслаждаться, он умеет наслаждаться, умеет изобретать наслаждения, находить их там, где никто «средний» не нашел бы. Об этом свидетельствует чуть не на каждой странице не кто иной, как автор.

«Куда бы зайти, однако?» — думает изображаемый ею герой и сейчас же решает: «Везде хорошо».

И это на самом деле так. Ему везде хорошо, и все хорошо — все радость и наслаждение.

У него, напр., в одной январской книжке[1]) две любви. Одной он пользуется в квартире, стоящей полторы тысячи в год, как сообщает З. Гиппиус, а другой он занимается, флиртуя на черной лестнице. На черной лестнице пахнет всегда не очень приятно, а на черной лестнице в январской книжке «Русской Мысли» запах был совершенно исключительный: пахло, по описанию З. Гиппиус, «тяжелыми, холодными (!) кошками». Но герою ее это как раз на руку: недаром он «смахивал на узкую flûte для шампанского». Пусть тяжелые, холодные кошки! Он все-таки переоденется приказчиком, принесет букет «шикарных» (по описанию)

[1]) Речь идет об январской книжке журнала «Русская Мысль» за 1911 г., в котором печаталась «Чортова кукла».

цветов и будет наслаждаться поцелуями горничной, некрасивой и «большеротой», именно здесь, на лестнице, где пахнет тяжелыми, холодными кошками!

Неужели к этому художнику в душе применимы слова: «простой, средний человек», т. е. такой, который не понял бы, пожалуй, самого смысла слов: „пахнет холодными, тяжелыми кошками?!..“

Это, конечно, не единственное доказательство исключительных душевных качеств героя. Мы видели, что офицер Левкович обожал Юрулю и всегда советовался с ним, так как сам никогда не знал, по замечанию Юрули, где ему, Левковичу, «лучше, где хуже». А Юруля это знает и за себя, и за Левковича. Знает и за дядю-депутата. Знает и за свою возлюбленную Лизочку (из 1500 рублевой квартиры). Впрочем, пусть об этом рассказывает автор. Предупредим читателя только о манере З. Гиппиус рассказывать в тоне тех лиц, о которых идет речь. Так и в данном случае:

Хотя Воронину (дяде-депутату) — рассказывает З. Гиппиус — перевалило за пятьдесят, он глядел еще молодцом и с Юрулей сразу вступил в приятельские отношения.

И так хорошо сошлось: у Лизочки (любовь Юрули) покровитель был неважный, а дядя Воронка томился случайностями петербургской жизни давно. Юруля знал, что Лизочка ему понравится. Действительно (продолжает З. Гиппиус), так понравилась, что дядя Воронка еще недавно на лестнице графини с лукавым взглядом поблагодарил Юрулю, а Лизочкина квартира на Преображенской стоит полторы тысячи, обстановка самая новая. Все остались довольны.

Для полноты справки прибавим, что в этой квартире оказалась комната, куда Юруля мог прятаться во время неожиданных наездов дяди-депутата (бедный депутат!).

Немудрено, что при таких условиях с Юрулей советуются, но трудно поверить, что этот удачливый советчик и устроитель — «простой, средний студент». Средний студент мог бы наговорить по поводу таких комбинаций — и с Лизочкой и с дядей — весьма неприятных вещей.

О нем гораздо правильнее сказать, что он виртуоз во всем, за что берется. Мы видели его в крупном, но таков же он и в мелочах.

Когда он шел к «Машке большеротой», он взял цветы у Лизочки (их ежедневно привозит ей «дядя Воронка»). Но

их нужно завернуть, чтобы они были как из магазина. Юруля и это умеет. Об этом считает нужным сообщить сама З. Гиппиус.

С большой ловкостью завернул он цветы в белый лист бумаги, заколол булавками,—совсем как в магазине.

И Юруля получает возможность совершенно правдоподобно рассказывать «Машке» и кухарке, ее подруге по месту служения, что он приказчик из шикарного цветочного магазина!

А как он входит, крадучись ночью, в дверь квартиры на Преображенской, когда там ночует дядя-депутат!

Отворилась и затворилась внутренняя дверь. Совсем шопотом. Точно ничего не было. Так, просто тишина вздохнула.

Чем не стихотворение в прозе! Можно было бы опасаться только, что при таком искусстве «простого среднего студента» никто не услышал, как он вошел. Но недаром он «счастливый».

Так как он счастливец во всем, то Лизанька услыхала, как «вздохнула тишина», и выбежала в сорочке с продернутой сиреневой ленточкой. «Дрыхнет Воронка»,—сообщила она.

Из дальнейшего явствует, что она выбежала, чтобы узнать, счастливо ли играл в карты Юруля и не брал ли денег на игру от «Юльки», ее товарки по профессии. Юруля сообщает, что он в проигрыше: все 400 рублей, которые дал на игру «Лизок», он проиграл, а от «Юльки» не брал:

— У Юльки не брал. Смотри, не ври.

. . . .

— Вот глупая! Если тебе веселее, чтоб я твои деньги проигрывал, так зачем мне лгать?

Он только поддразнивает Лизочку, обещая найти для соперницы лучшего «покровителя», чем нашел для нее, Лизочки.

Как видите, он хотя и не признает никаких «вер», но своей вере предан почти фанатично и лгать без пользы, по-прежнему, не согласен.

Какой же он «простой, средний человек!»

Но тем лучше для нас, если все-таки все впоследствии сумеют быт такими, как надеется Юруля.

К сожалению, это будет слишком поздно, как думает пессимистически настроенный «революционер» З. Гиппиус — Кнорр: тот, которому «грубоватая Юлька» хотела высунуть язык, но удержалась только потому, что с Кнорр был ласков Юруля.

... долго не сводил глаз с Юрия, облокотившись, положив голову на руку, и вдруг сказал:

— Чорт возьми, какой ты красивый, Рулька!

Юрий спокойно улыбнулся.

— Счастливый. Потом все такие будут. Qu'une vie est heureuse...

— Красивые?

— Счастливые...

— Это когда мы рылами несчастными сдохнем?

Выражение это немножко непонятно, как и «холодные тяжелые кошки», но, повидимому, это значит, что мы все успеем умереть прежде, чем мир уподобится Юруле, станет собирательным Юрулей...

Юрий развел руками.

— Ну, конечно. Надо людям еще долго умнеть.

4.

У поэта «чисел» и защитника научной поэзии — В. Брюсова — тоже «новые запросы духа» и тоже приближающиеся к успешному разрешению. («Из дневника женщины»).

Герой В. Брюсова ненавидит современность; его «мучит пошлость», и ему, чтобы легко дышать, нужно уйти от «ненавистной и нестерпимой стихии современности».

Рассказ В. Брюсова написан в виде отрывка из дневника женщины, выдающейся духовно и по праву выдвигающей себя из толпы. И она, и ее друг — тоже крупный художник — одиноки. В дневнике героини имеются сильные строки в укор собирательному серому «среднему человеку, когда-то приговорившему Сократа к чаше с ометой и недавно Уайльда к Рэдингской тюрьме»!

Героиня права, противопоставляя себя и художника серой обыденности. Она, на самом деле, выдающаяся женщина. Хотя, по ее собственному замечанию, получила лишь «поверхностное» образование, она пересыпает дневник именами: Сократ, Беллини, Сансовино, Тициан, Тинторетто, Бай-

рон, Шелли и пр. При этом она основное настроение свое формулирует по Пушкину.

Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей!

Совершенно так же исключительна героиня и в сфере чувства. Она — вольный душою, гармоничный человек.

Мне говорят, что я красива, и что красота обязывает. Но я не таю своей красоты, как скупец, как скряга. Любуйтесь мною, берите мою красоту! Кому я отказывала из тех, кто искренно добивался обладать мною? Но зачем же вы хотите сделать меня своей собственностью и мою красоту присвоить себе? Когда же я вырываюсь из цепей, вы называете меня проституткой...

Вот трагедия героини В. Брюсова. Ее несчастье в том, что она слишком рано родилась. Ей нужно было бы подождать родиться. Теперь же ей приходится, вместо огромного счастья, сужденного ей природой, и всем, кого с ней столкнула судьба, — испытывать терзания борьбы и непонимания.

Само собой разумеется, что героиня живет мыслями в будущем. И ей, и ее другу-художнику нужны эти мечты.

Им нужны эти мечты о будущем, которое прекратит обессиливание лучших людей: позволит довести душевные переживания до высшей степени культурной сложности, ни в чем не парализуя волю и решимость, свойственные когда-то первобытному человеку.

Сейчас возможно, конечно, только предчувствие таких спокойных душой, сильных и красивых людей.

Таким прообразом будущего человека и является герой героини В. Брюсова:

Что до меня, я убеждена, что Модест — одна из замечательнейших личностей нашего времени. Он прообраз тех людей, которые будут жить в будущих веках и соединять в себе утонченность поздней культуры с силой воли и решимостью первобытного человека. Я убеждена также, что Модест — великий художник, и что при других условиях жизни его имя было бы вписано в золотую книгу человечества и всеми повторялось бы с трепетом восхищения. Но что до этого „среднему" присяжному... голосоподавателю, когда-то приговорившего Сократа, и т. д. (мы уже приводили конец этой цитаты).

Мы назвали Модеста «прообразом» будущего человка, а не осуществлением (вроде Юрули). Он на самом деле лишь прообраз, так как у него нет того характерного спокойствия духа, которое есть у первобытного человека и есть у Юрули З. Гиппиус.

Например, Модест по воле автора убил мужа героини. И Модест не спокоен; у него нашлась сила воли и решимость первобытного человека, но не сполна, не до конца. Он сам это с грустью признает:

Да, я—убил. Убил затем, чтобы сознавать, что любви к тебе я пожертвовал всем: своим именем, своей жизнью, своей совестью.

Я хотел убедиться в своей силе и узнать, достоин ли я обладать тобой. И вот я побежден, увидел, что тебя я недостоин, и ты отвергла меня,— и я покорно принимаю свой приговор.

Обратили ли вы внимание на перечень жертв, принесенных героем во имя героини? По его словам, он пожертвовал «всем» и перечисляет это все: своим именем, своей жизнью, своей совестью. Об одном он забывает упомянуть: жизнью другого человека.

Мы, пожалуй, уж и знаем, как это объяснить, если взять в расчет катехизис Юрули: «вот единственный случай»...

И все проклятие Модеста в том, что он не может скинуть с себя душу противоречивого культурного человека и облечься в душу первобытного. Он убил для целей иллюстрации своей любви к героине и, увы, неспокоен!

Не пугайтесь, однако, читатель! Если в будущем станется по Юруле, то страшиться за будущее нечего, так как он противник страстей.

Дело в том, что он принципиальный — если так можно выразиться — противник страстей в человеческой душе. Для него всякое сильное чувство—«варварство», так как оно мешает спокойно наслаждаться, и потому он «уважает» христианство за то, что оно боролось со страстями: «Большая в этом культурная сила» — замечает Юруля.

Таким образом, нет причин смотреть на царство будущего даже при теории «единственного случая», если судить о будущем по Юруле. Тогда не будет варварских чувств; не будет страстей. И всем будет «уютно» от взаимных улыбок.

Так, однако, будет лишь по предчувствию Юрули; по предсказанию же героини В. Брюсова, будет иное, как мы уже говорили. Примирение души в самой себе не потребует уничтожения страстей. Оно явится результатом другой комбинации: соединения в душе будущего человечества

«утонченности поздней культуры» с «силой воли и решимостью первобытного человека». Первобытный же человек был способен, как известно, весьма спокойно закусывать своим «ближним». Так будет и вновь.

5.

Над этими различиями в беллетристических теориях о будущем че. эвеке доминирует одна черта сходства: художественное бессилие, безрезультатность попыток оправдать, хоть сколько-нибудь, теории в образах.

Все мы давно слышим, что в моральной сфере давно произошла революция; что никакие «веры» и никакие этические формы не свойственны человеку; что все эти нормы совсем не нормальны; что в будущем человечество будет жить без них и уже живет — в лице наиболее одаренных — и сейчас без них.

Как ни противоречит это тому, что еще вчера считалось бесспорной истиной, но ведь бесспорной истины пока еще не существует. И, быть может, то, что считалось вчера бесспорной истиной, было простым предрассудком в честь этики.

Почему же не допустить, что мы все ошибались: ошибались те, кто видел в игре моральных чувств высшее достоинство человеческой природы; ошибались те, кто считал, что в человеческой душе этическое чувство достигло лишь высшего развития по сравнению с миром животных, который тоже не чужд — и весьма — моральных побуждений; ошибались те, кто полагал, что в истории человеческой культуры все переменно, все движется, — не меняется (почти) только одно: моральное чувство, как думал когда-то Бокль; ошибались те, кто, изучая душевные болезни, приходил к поразительному наблюдению, что прежде всего разрушаются в душе наиболее утонченные способности, и в том числе как раз этическое чувство.

Об этом говорили ученые, философы, поэты, живописцы. Но истины бесспорной нет. Почему не может быть, что миру засияла новая звезда, ведущая к новой истине, и эта истина — иммрализм.

Разве не происходит теперь кризис в мире более простых идей: в представлении о внешнем мире, под давлением радиоактавных чудес, обнаруженных в действии химического элемента, открытого женщиной-химиком?

Почему же не допустить такого же чуда в области сложнейших душевных переживаний?

Теоретически, конечно, нет оснований, чтобы не допустить и не допускать.

Есть только фактические основания.

Нельзя не прочитать никакой дерзновенной книги, никакого переворотного романа, чтобы не притти к заключению, что переворот — пока только в чернильницах.

В результате — сочинительство и художественная сухорукость, если так можно выразиться.

Мы не хотим, конечно, сказать, что таких людей не бывает в действительности, каких мы видим у З. Гиппиус, М. Арцыбашева и В. Брюсова.

Наверно, такие есть. Но, наверно, они не сполна такие, какими они изображены у трех наших изобразителей.

Студент, подыскивающий «покровителей» для дам, наверное, существует; наверное он, если не читал, то слышал о Ницше (бедный гений парадокса!). Но, наверное, от его улыбки не становится уютно и, наверное, он не так универсально симпатичен, без различия взглядов, положений, возрастов и пола, как это разрисовано в повести З. Гиппиус.

Такое же, конечно, сочинительство и у В. Брюсова.

Чего стоила бы философия его героини, если бы она оказалась какой-нибудь ученой дамой? Для читателя было бы ясно, что вся ее философия — плоды демонов книжной пыли, воспетых не кем иным, как автором «Из дневника женщины».

А ему нужно, чтобы читатель поверил в прирожденность свободной души у его героини. Она — вольный душою человек, вполне понимающий самых утонченных представителей новых запросов духа.

И он делает ее такой, предваряя читателя, что его героиня получила «поверхностное» образование.

Но в ту же минуту забывает об этом и накачивает свою героиню книжной пылью. О чем, о чем она не пишет в своем дневнике!

...С глазами Гизехского сфинкса—говорит она мимоходом.

...Трагедии прекрасны на сцене и в книгах; но в жизни Мариво куда приятнее Эсхила,

...Любовь и страсть прекрасны, но свобода—лучше вдвое!

...День был ясный, «Тютчевский».

...Я бегала по поблекшей траве, как Мария Стюарт в третьем акте трагедии Шиллера.

Именем Тютчева она положительно злоупотребляет. А всяческие художники и поэты для нее, как мы уже видели, все равно, что термины журнала дамских мод. С такой легкостью она ими занимается.

Правда, автор попытался выйти из этого затруднения тем, что заставил героиню вписывать все это в дневник со слов нарочито-ученого художника Модеста. Но он упустил из виду, что и записать с чужих слов такой каталог имен— не шутка; и у любой женщины с поверхностным воспитанием от таких археологических излияний возлюбленного глаза — что называется — на лоб выскочили бы.

Но еще лучше другая подробность. В. Брюсову нужно, чтобы все приписанное им своим героям не было тем, чем является на самом деле: кулинарным вывертом в области литературы.

Поэтому его герой обращается к его героине с такими простыми словами: «Люблю тебя, как любит простой человек, не мудрствующий над любовью, как любили в прежние века и как сейчас любят всюду, кроме нашего, так называемого, культурного общества, играющего в любовь».

И — где-ж бы вы думали — устраивает свидание этот простой человек, не мудрствующий над любовью, а любящий, как любили в прежние века и как сейчас любят всюду?

Описание свидания и обстановки «простой» любви поистине великолепно. Его не жаль привести полностью:

Обстановке комнат тоже был придан восточный, древне-халдейский характер... они были все убраны в древне-ассирийском стиле. Модест откуда-то достал множество статуй и барельефов, изображающих ассирийских богов и царей.

...рассказывал мне мифы о герое Издубаре и о схождении богини Истар, в Ад. На какой-то странной дудке он играл мне простую, но своеобрзную мелодию которую назвал гимном Луне. Потом он шептал мне нежные признанья в своей любви, превращая их почти в псалмы, говоря кадансированной прозой, употребляя пышные, чисто восточные выражения.

При этом герой говорил, а героиня точно записала в дневник, не сделав ошибок в транскрипции: «Хочу мо-

лить, чтобы меня поддержал герой Мардук, а тебе дала силы богиня Эа».

При этом герой совершал соответствующие Мардуку и Эе курения, а героиня, уже без подсказания, почувствовала себя в древнем Вавилоне «в ожидании бога Бэла»:

Модест бросил на жаровню какие-то зерна и пал ниц. Длинная его одежда распростерлась на полу, и черная его голова коснулась самого пола. Ему так шла эта жреческая поза, что я почувствовала себя в древнем Вавилоне, ночью в башне, отроковицей, ждущей сошествие бога Бэла...

Читателю уже не приходится удивляться, что женщина с поверхностным образованием заканчивает рассказ рецензией.

С обнаженной грудью и шеей он был похож на ассирийского героя.

Еще бы ей не знать, какой вид должен был иметь ассирийский герой в отличие от вавилонских и египетских!

Признаемся, мы готовы повиниться в несколько пренебрежительном отношении к универсально-симпатичному герою З. Гиппиус, который уклонялся от истины, когда это было нужно, и даже «непременно» уклонялся, но «только когда это нужно».

По сравнению с беллетристикой о новом человеке, о новых душах, с уклонениями от истины совершенно без всякой надобности, герой З. Гиппиус почти фанатик правды, на самом деле.

6.

Итак, чтобы любить, как простые люди, герою В. Брюсова понадобилась ассирийская обстановка.

Однако, ассирийская обстановка в этих переживаниях— простая случайность, о чем свидетельствуют аналогичные переживания — при совершенно иной обстановке — у одного персонажа А. Каменского.

Он тоже авангардный писатель по части освобождения от всяческих «вер».

Он тоже хотел бы сбросить с себя сложную и ложную душу культурного человека XX века.

И у него тоже есть сцены, где происходит желанное совлечение неподходящей души.

Такая сцена из романа «Люди» вспомнилась нам при чтении рассказа В. Брюсова.

Герой сцены — инженер Наранович, который ненавидит пошлость окружающей жизни.

Ему нужна для стройной простоты в душе тоже необычайная, — не ассирийская обстановка, а дворницкая. Настоящая петербургская дворницкая.

Такая именно комната есть в квартире Нарановича. Она так и называется в романе «дворницкой» (в кавычках). Здесь герой принимает героинь, приходящих к нему в силу «простой любви, какой любили в древние века и какой любят и сейчас всюду».

В романе есть полное описание этой комнаты:

...носила имя «дворницкой» и вместо обоев была оклеена газетной бумагой, вперемежку с иллюстрациями «Родины» и «Нивы». Посреди нее стоял большой кухонный некрашенный стол, окруженный табуретками, а весь передний угол был увешан образами, с горящими лампадками и восковыми свечами, торчащими из промежутков вербовыми ветвями и аляповатыми, опутанными золотым дождем розанами от куличей».

Чем заменен ассирийский костюм? Чем заменено жреческое одеяние? Неужели стиль «дворницкой» выдержан до конца вплоть до костюма с бляхой установленного образца?

Нет, здесь персонаж А. Каменского не выдержал стиля дворницкой; автор вернулся к своему собственному стилю: на его герое просто ничего нет, если не считать за костюм черную шелковую женскую сорочку без рукавов и красные туфли на босую ногу.

Чтобы читателю было ясно, что не эстетическое убожество вызвало к бытию эту «дворницкую», рядом с ее описанием сказано, что следующая комната «ласкала глаз изысканным подбором мебели, картин и безделушек».

«Дворницкая» должна быть такой во имя душевного освобождения, для дарования хозяину ее, инженеру, возможности уйти от своей собственной душевной сложности и противоречий.

7.

Герою В. Брюсова для пресуществления души необходимо вернуться к таким условиям, в которых жили ассиряне. Для героя А. Каменского нужна «дворницкая».

Теоретически едва ли можно разрешить вопрос, что лучше: способ персонажа А. Каменского, или метод героя В. Брюсова.

Но с точки зрения практических соображений между ними разница существенная.

Метод ассирийских переживаний, требующий чуть не экспедицию археологическую снарядить для добычи «множества статуй и барельефов ассирийских богов и царей»,— представляет значительные затруднения.

Способ героя А. Каменского, который поставил на кухонный стол в «дворницкой» бутылку водки, огурец (по описанию) и достиг тех же философских и художественных результатов, несомненно, экономичнее, так как герой все равно обрел гармонию между собой и миром, в самом себе гармонию обрел.

Выдвигая «дворницкую» А. Каменского, мы имели в виду освободить рассказ В. Брюсова от таких случайных элементов, каким является художественно-археологическая обстановка. Эти случайные элементы заставляли принимать какую-то особенную утонченность душевные побуждения героя, заставляя проходить мимо его собственного заявления, что он хочет только «простой любви, какой любили во все века». Так как художественная обстановка при этом — простая случайность, то А. Каменский правильно отверг ее и упростил психологическое положение до крайней очевидности.

То, что у В. Брюсова было искусно завуалировано на манер душевной сложности, у А. Каменского оказалось раскрытым и очень простым.

У поименованных героев есть общая душевная основа; всем им свойственна одна и та же заповедь Юрули: «себя крепко любить надо». Это — общий фундамент их жизнеотношения. Разница только в подробностях поведения, вытекающих из общего жизнеотношения, сообразно с «рисунком личности» героев.

Изображенный сверх-нормальный очаровательный человек занимается подыскиванием «покровителей», как дели-

катно выражается З. Гиппиус, счастливым Лизочкам и Юлькам. Один из замечательнейших людей нашего времени, по отзыву рассказчицы, убивает для проверки самого себя, сильно ли он любит героиню. И так далее.

Читатель склонен растеряться и, быть может, даже испугаться за будущее человека.

К счастью для человечества и к несчастью для читателя, как такового, венчик выдумки так ярко светится над «ликами» новоизобретенных людей, что читателю волей-неволей приходится успокоиться.

Новый человек, конечно, где-то растет. Конечно, этот идущий на смену не устанет искать гармонию между собой и миром и в самом себе. И нужно думать, что он будет в этом отношении счастливее нас. Какими путями этот грядущий найдет, где будет искать желанную гармонию — угадать, конечно, трудно. Несомненно лишь одно: он, конечно, не будет иметь ничего общего с беллетристическими людьми, которых нам показали.

Мы назвали выше фанатиком правды Юрулю, который уклоняется от правды «только когда это нужно». Но в самом деле, разве он не фанатик правды по сравнению с А. Каменским, изобревшем «дворницкую»? О ликах его героев нельзя даже сказать, что они светятся выдумкой. Они горят этим предательским пламенем, чистосердечно выдвигаясь вульгарной простотой выдумки, и этим раскрывают псевдоним, если так можно выразиться, родственной выдумки у более талантливых людей.

8.

У А. Каменского, в этом же романе «Люди», есть еще одна мелочь, имеющая почти символический смысл. Автор заставил своего Нарановича участвовать в маскараде, на балу у художников; заставил «изобресть» великолепный (по описанию) костюм сатира; заставил одеться и иметь ноги точь в точь, как у козла, но при этом заставил его бегать по залу и блеять по бараньи: «бэ-э»! И это вовсе не опечатка вместо козлиного «мэ». Автор три раза заставляет своего героя войти в роль современного сатира и три раза

заставляет его «блеять» встречным участникам маскарада все то же самое «бэ-э»!

Можно, пожалуй, поверить в существование гармонии в душах хоть сейчас!

Можно, пожалуй, поверить, что для этого нужно крепко любить себя и нужно воскресить в себе «зверя»!

Можно, пожалуй, поверить, что лучшее в человеке именно этот «зверь»!

Но зачем же этот зверь кричит по бараньи: «бэ-э»!

Кризис радования.

Мистическое лечение индивидуализма.

(1911—1912 г.г.).

1.

Давно ли еще мир был сотворен М. Арцыбашевым по образу и подобию Санина! Давно ли этот солнечный человек рассевал вокруг себя уверенность, что жизнь прекрасна, если не подчиняться никаким не только запретам, но и самозапретам! Давно ли прокуратура дружественных империй оказывала медвежью услугу литературе, выступая на защиту—по принадлежности—русских и немецких [1]) читателей от соблазнительного воздействия М. Арцыбашева, которому талант художника не мешал не видеть в мире ничего, кроме прозрачно-розовых женских тел!

И вот перед нами другой, уже не солнечный, а мрачный индивидуалистический роман того же М. Арцыбашева: «У последней черты»—вторая часть.

Уже в первой части романа чувствовалось какое-то нараставшее неблагополучие. Художник Михайлов, который все имел, что хотел бы иметь Санин, в первой части был еще светел и радостен душой. Все ему улыбалось и уда-

[1]) «Санин» подвергся судебному преследованию и в Германии—в немецком переводе.

валось, и в области искусства и в области прозрачно-розового. Тем не менее, уже в первой части сквозила какая-то нарастающая катастрофа. Чувствовалось, что этой ясной радости не уцелеть. И на самом деле, во второй части Михайлов уже не тот, говоря словами Грибоедовского героя. Он попрежнему ест сердца, но он недоволен. Ему все это надоело, опротивело: вся разница, по словам романа, оказывалась в том, что сегодня «вместо черных будут распущены светлые волосы, да вместо крепкого смугловатого тела раскинется, как пышное блюдо (sic), большое, белое, лениво сладострастное... Только и всего!» Поэтому у художника Михайлова, который в первой части покорял женщин ударами хлыста, по совету Ницше, теперь срываются с уст какие-то странные слова, обращенные к одной из побежденных им — без хлыста: «Вам нужен человек, который любил бы вас так, как вы этого заслуживаете... Вы такая милая, нежная, красивая... вас нужно любить здоровой, настоящей любовью... А для меня это уже невозможно!.. У меня нет ничего, кроме чувственности... Для меня вы только одна из многих».

Слова о «настоящей» любви в противность «ненастоящей», примером которой является его собственная, — уже это чудо в устах художника Михайлова. Но в романе есть другое чудо: знаменитый удачливый во всем художник явно удручен и не чувствует радости от своего бытия! Мало того. В романе, во второй части, почти в качестве главного лица, настоящего героя, является инженер Наумов; специальность его — проповедь самоубийства. И все в романе слушают речи Наумова о том, что лучше всего не родиться, а родившись, лучше всего — кончить самоубийством.

Во всем этом есть тема для публициста. Нет темы только для критики—с точки зрения чисто художественных интересов. Автор отозвался на эпидемию самоубийства в окружающей его русской действительности [1]) и, повидимому, раскрывает,—т. е. хочет раскрыть,—побудительные причины, толкающие к яду, пуле в действительной жизни. Он выставил специалиста по этой части, и тот пространно читает

[1]) Написано в 1912 году.

целые лекции о пользе самоубийства, как когда-то Санин читал лекции о прочных радостях жизни в мире, созданном для Санина. Если вы хотите, вы можете полемизировать с выводами, вложенными в уста Наумова; нельзя только разглядеть его, как можно было того же Санина. Каждый раз, когда вы пробуете вслушаться в речи Наумова, оказывается, что вы слушаете говорильный аппарат.

Наумов объясняет себя, можно сказать, со всех сторон. Он рассказывает о том, как у него зародилась ненависть к жизни. Он ненавидит «не жизнь свою, а жизнь человеческую» в целом. И пока этот враг жив,—говорит Наумов,—«я не могу уйти!.. Я должен бороться с ним до последнего издыхания!.. Я буду кричать, головой о стену биться, звать и толкать»...

Толкать? Да, толкать! Наумов решительно подтверждает это на поверочный вопрос Краузе и «вызывающе» прибавляет, что у него «не дрогнет... рука отправить на тот свет хоть одного из тех идиотов, которые, корчась от боли, вопиют—осанна тебе, жизнь прекрасная!..»

К несчастью, Санин в романе уже не фигурирует и потому никто не реагирует на такую энергичную квалификацию восторгов перед «прекрасною жизнью». Собеседник Наумова только спрашивает, откуда у него такая ненависть к жизии и «идиотам». Наумов разъясняет и это; разъясняет, что он был по какому-то делу присужден к смерти и так свыкся с мыслью о ней, что перестал бояться. Но вот он вышел из тюрьмы и оказалось, что то огромное потрясение, которое пережил лично он, ничуть не отразилось нигде. «Все было так же,—рассказывает он,—проходили пароходы по реке, голубело весеннее небо, зеленела первая травка на острове, шли и ехали люди с самыми обычными лицами, выражающими какой-то идиотский смысл»... Особенно же его поразило «общее выражение радости весне, солнцу, теплу и зеленой траве», в то самое время, когда у него еще жило ощущение близкой смерти,—смерти, которая вот тут сейчас за плечами.

Это и решило судьбу Наумова. Он стал Иеремией индивидуализма, обличающим весь мир. По словам Наумова, он едва не бросился на людей, едва не стал «кусаться,

биться о землю и плакать... И тут же поклялся посвятить все силы на борьбу с этой проклятой и наглой жизнью, которая не хотела считаться с человеком, готовившимся умереть».

— И вы верите в успех своей борьбы?—спросил Краузе равнодушно.

— Нет!.. Я сам—нет!.. Но я все-таки верю, что раз в мозгу хотя бы одного человека зародилась какая-нибудь идея, она уже не может исчезнуть, ибо вошла в мир и должна дойти до конца!..

Так как Наумов убежден, что всякая идея должна иметь свой конец, то он уверен, что его идея будет иметь победный конец: в конце концов, люди, имеющие самые обычные лица, выражающие какой-то идиотский смысл, не сумеют противостоять обаянию идеи Наумова, и мир прекратит бытие. Не будет ни лиц обычных, ни имеющих идиотский смысл. По слову бога мир возник, а по слову Наумова—рухнет.

Мы не преувеличиваем антитезы: бог—творец мира; инженер Наумов—разрушитель. Эта антитеза принадлежит самому герою второй части романа «У последней черты». Автор отмечает у Наумова признаки «исступленной мысли и безграничного самолюбия», но тем не менее всерьез продолжает:

> Минутами ясно до болезненности было ощущение своей громадности, и с горделивой злобой становилось жутко (sic) от нее. Он смотрел во тьму и как бы видел в ней чье-то благое и величавое лицо, перед которым вставал с вызовом и насмешкой.
>
> — Подлинно ли ты сильнее меня? — спрашивал он бестрепетно и зло, и сам чувствовал странность того, что не вера в бога говорит с ним

Повидимому, дело ясно. Если бы Наумов был живым человеком, для него потребовалась бы скорая медицинская помощь. Ее не нужно только потому, что Наумов, как мы уже говорили, не что иное, как говорильный аппарат новой системы М. П. Арцыбашева.

Конечно, автор речами Наумова удовлетворен. Ему они кажутся содержательными и потрясающими: «Точно он спрашивал на каком-то страшном суде»,—характеризует М. Арцыбашев впечатление от речей инженера-проповедника добровольной смерти. «На него было жутко смотреть... от

страшных сил ненависти и злобы, которых он не может излить так широко, чтобы захлестнуть ими весь мир».

2.

Окончания повести М. Арцыбашева (8-ой сборник «Земля) пришлось ждать [1]) меньше, чем можно было думать. Но недлинный срок, отделивший появление конца от начала второй части (в седьмом сборнике), для героев повести оказался роковым: в живых никого не осталось!

Со всеми участниками повести разделался автор, без различия взглядов и общественных положений. Офицер, студент, мелкий чиновник, мещанин, знаменитый художник, девушка безвольная, девушка энергичная... На протяжении 152 страниц—все кончают или кончат одним и тем же; только средства и видимые причины самоуничтожения меняются. Один офицер застрелился—под видимым давлением проповеди Наумова. Другой офицер зарезался из-за невыносимой семейной жизни. Девушка утопилась из-за обманутой любви. Другая готовится отравиться цианистым кали—по той же причине. Герой, литературно приготовленный a la Рогожин, сошел с ума—от сознания, что физическое обладание женщиной, к которому он стремился много лет, ломая свою жизнь и мучась изо-дня в день, — не только не дало ему санинской «радости», но принесло нечто противное: чувство глухого отвращения...

Все будто бы по разным причинам, а на самом деле—по существу—в силу единственной, но достаточной причины: в жизни вообще нет привлекательности.

Как и следовало ожидать, знаменитый художник Михайлов, такой, казалось, жизнерадостный и стойкий, тоже не устоял. Сполна изведав жизнь, построенную по схеме Санина, он убедился, что Санин ошибся и что жить ради наслаждения нельзя и не стоит: это не удовлетворяет. «Нет, доктор, — исповедуется Михайлов незадолго перед концом повести, — если не можешь поверить, если не можешь жить для чего-нибудь, то жить нельзя совсем!.. Страсть—

[1]) Написано в 1912 г.

это тоже сказка, и наслаждениями нельзя заполнить душу свою!»... Поэтому, дождавшись подходящей минуты, застрелился и он.

До последних глав в повести решительным противником самоубийства, как философской идеи и жизнеисцеляющего средства, является студент со смешной фамилией Чиж. У него есть свое объяснение, почему именно в маленьком уездном российском городе М. Арцыбашева вдруг началась эпидемия самоубийств. По его словам, современное общество всего мира дошло «до последней черты» в пользовании «ценностями науки и искусства». Если перейти с условного языка философии на грубый язык мужиков русских, причину всеобщего тяготения к «желтой могиле» пришлось бы объяснить словами: люди с жиру бесятся.

Именно по этой причине среди них имеет и должна иметь успех проповедь инженера Наумова о всеобщем самоубийстве. Чиж начинает говорить об этом с оговоркой: «быть может, для современного общества, исчерпавшего все ценности науки и искусства и дошедшего до последней черты, он и прав». Но в дальнейшем оговорку о «быть может» Чиж опускает и говорит уже уверенно: «Конечно, общество, взявши все, что можно было взять, исчерпавшее до дна все наслаждения, естественно, должно притти к вопросу: «что дальше?» и решить его в наумовском смысле»...

В какой мере на стороне своего Чижа сам автор повести, мы не знаем. С одной стороны, из уст этого человека со смешной фамилией мы слышим—под конец повести—самое заглавие ее, т.-е. как-будто именно он и угадал два слова: «последняя черта», которые все объясняют, что рассказывается в повести. И нет, повидимому, указаний, что автор озаглавил свою повесть в ироническом разумении слов о «последней черте». С другой стороны, жизнь в арцыбашевском городке с Чижом-философом до такой степени нудна, тосклива и убога, что говорить о чрезмерном использовании в этом нудном городке «ценностей науки и искусства», как о мотиве самоубийства, не приходится. Это очевидно. Да и автор слишком грубо подчеркивает в других, более ранних эпизодах свое насмешливое отношение к социал-

демократу и философу Чижу, заставляя его, напр., натыкаться на свинью (подлинную, не символическую) в самый убедительный момент его философских опровержений «наумовщины».

Так мы и не знаем, в конце концов, что же именно толкнуло обитателей изображенного городка в «желтую могилу» в одну из осеней,—такую же, как и все. Мы только знаем из первой половины второй части, из рассказа самого инженера Наумова, что «писатель Арцыбашев», цитируемый упомянутым персонажем повести, сам по себе независимо и определенно выяснил вопрос, что для человека, достаточно умудренного жизнью, нет никакого другого исхода, как «сунуть голову в помойную яму» и умереть.

Бедный Чиж в третьей части повести тоже умер. Выставляя, в противовес теории Наумова, призыв к жизни во имя будущего, во имя человечества, он кончил все-таки тем же, чем и другие. Только место нашел для себя особенное, повесившись на вешалке, рядом со своей шинелью. «Пара маленьких калош, старых и рваных, стояла на полу возле»,—рассказывает автор о подробностях смерти Чижа. Только и осталось после него и всей его стойкой борьбы против Наумова,—одни только калоши, с которыми он тоже все не мирился, все собираясь купить новые цельные, когда разбогатеет».

Куда делся инженер Наумов, остается неизвестным до конца повести; о Наумове только вспоминают мимоходом, повидимому, как о живом еще, хотя и отсутствующем. Не исключена возможность, что он уехал в другой уездный город, чтобы и его тоже опустошить, как некогда ангел божий—библейский Египет.

Относительно роли Наумова в самоубийствах нужно, однако, сделать оговорку и существенную оговорку. Автор настолько опытный художник, чтобы понимать, что одного у б е ж д е н и я героев в полезности самоубийства недостаточно. Нужно еще и соответственное настроение, позволяющее подчиниться голосу даже своего убеждения, а не только убеждения со стороны. Это соображение автор настолько имел в виду, что в повести у него для каждого самоубийства существуют свои особенные частные причины; о них мы уже

упоминали; именно, эти причины и создают восприимчивость персонажей «У последней черты» к речам как-будто Наумова, как-будто самого автора.

Это переносит художественный интерес, конечно, на соответствующие частные сцены. И если бы автору удалось нарисовать убедительные по настроению сцены, это было бы, конечно, очень плохо для читателя, но очень хорошо для самой повести. К счастью — несчастью, но получилось другое: получилось очень хорошо для читателя, имеющего возможность читать оптовую повесть о самоубийцах, без всякого потрясения. Исключение только одно: сцена, предшествующая самоубийству Тренева... Происходит семейная ссора, происходит нелепо, как и раньше 1001 раз. Но на этот раз злоба и отчаяние вдруг переходят за пределы переносимого, роковая развязка крутится, как мятель, около обоих ссорящихся, и вы чувствуете в описании Арцыбашева, что теперь все возможно... Но это единственная ярко и правдиво написанная сцена. Все остальное — только «от Наумова» чтение.

Немного скучно, другого тяжелого результата не получается. Скучно от гиперболической конструкции повести. Скучно от гиперболических подробностей, которые не усиливают, а понижают впечатление. Если у него фигурирует эскадрон для отдания воинских почестей самоубийце-корнету, то этот эскадрон движется, как целая армия и даже внушительнее, чем целая армия: эскадрон идет, «сотрясая землю мощным гулом»... Но и это описание все-таки приходится считать равнодушным и спокойным по сравнению с тем, что рассказывается о дальнейшем моменте похорон злополучного корнета, когда — по описанию — «гроб горбато и хищно нагнулся, качнулся и нырнул в открытые темные двери (кладбищенской церкви)».

Несомненно, что даже мертвые должны были содрогнуться от такого ужаса. И если это не так в отношении живых, виновато во всяком случае не равнодушие автора к тому, чтобы его повесть была ужасающей.

И что всего поразительней: этот ныне желающий быть ужасным автор пять лет назад задавал себе как раз обратную задачу — быть прельстителем во славу жизни, доказав во что бы то ни стало ее необычайную, невероятную

красоту и привлекательность. За четыре года он передвинулся от одного полюса к другому: от ницшеанского дерзновения и уайльдовского радования к шопенгауеровскому отчаянию.

3.

Спасение указала З. Гиппиус на примере своего Юрули, героя «Чортовой куклы». Как мы уже знаем, особенность этого героя, резко бросавшаяся в глаза, это — универсальная привлекательность: для всех, не исключая и автора. Так осталось до конца повести: ничто не могло ни уничтожить, ни даже сократить обаяние гармонической личности студента Юрули, который, несмотря на свою веру — не надо иметь «никаких вер», был нужен и полезен всем окружающим, был радостен и ободряющ для всех окружающих.

Это сверхчеловеческая симпатичность героя З. Гиппиус привела почти всех критиков в истинное оцепенение: до такой степени она кажется несообразной. Но, как мы отметили в первой заметке, универсальная симпатичность героя отнюдь не недоразумение. Она, несомненно, входит в замысел З. Гиппиус. Ведь Юруля в точности живет по старому — 1894 года — завету З. Гиппиус:

Но люблю я себя, как бога.

И потому или не потому, но блещет жизнью, энергией и светорассеивает вокруг себя счастье... Он ярко воплотил в себе факт, что он «особь», имеющая право на «неслиянность». Для себя он сполна разрешил проблему поведения, основанного на абсолютной свободе личности. Он не знает никаких душевных пут, не считается ни с какой душевной зависимостью от других; мнения и желания других, не совпадающие с его собственными, для него то же, что ветер и пыль на улице: досадно, что они существуют, но не больше. Он сполна определяется своими собственными мыслями и побуждениями... З. Гиппиус в 1911 году знает то, чего не знает очаровательный Юруля. Он — Юруля — чортова кукла, он «кукла» — игрушка в руках «чорта». Он находится в погоне за радостью и не замечает, что под его радостью нет никакого прочного

основания: она вся целиком на зыбких «случайностях» — сегодня жив, завтра мертв, и нет у него прочного: будущей, загробной жизни, которая одна делает человека уверенным и способным «не отдаваться тупо во власть земли». Только раз он, Юруля, почувствовал вокруг своего бытия что-то неладное, когда ему днем, на улице, в изображении З. Гиппиус, «почудилось, что сквозь фиолетовую небесную воздушность проступают злые черные улыбки, темные пятна, словно томился воздух под напирающим на него во вне бессветным и безгранным пространством». Бессознательно Юруля понял необычайное в факте, что пространство напирает на воздух, и ему (Юруле) стало «страшно, страшно и холодно», по описанию З. Гиппиус. Он даже понял причину напирания пространства и ощутил, что это «издевательски улыбалась над миром медленная внешняя чернота — внешняя смерть»; однако, в следующую минуту он же решил, что просто устал и ему надо только выспаться, а не придавать значения своему странному кошмару наяву.

Однако, кошмар оказался пророческим, как всегда у беллетристов, и над головой Юрули на самом деле уже реяли «черные улыбки» смерти. Он был нежданно, негаданно убит сумасшедшим.

Это дает автору возможность резюмировать и жизнь Юрули и свое отношение к нему. Говорится о мертвом лице Юрули. «Мертвое, — оно точно и не было никогда живым: мертвая красота».

Что, в свою очередь, значит это темное пояснение? Разъяснение дается в лирике З. Гиппиус, которая была некогда сама «мертва»:

Я ждал полета и бытия.
Но мертвый ястреб — душа моя.
Как мертвый ястреб лежит в пыли,
Отдавшись тупо во власть земли.
. . . .
К земле я никну, сливаюсь с ней,
И оба мертвы, — она и я.

Таким образом, «мертвость» есть отсутствие «полета» в мистическую высь, и разница между Юрулей и его автором в том, чти Юруля всю жизнь был мертв, а она только в прошлом, когда «отдавалась тупо во власть земли».

4.

Теперь она знает, что эстетический индивидуализм требует поправки. Нельзя говорить:

Я не могу покоряться людям.
Можно ли рабства хотеть?

Общение и близость к людям — не «рабство»:

Я не могу покоряться богу,
Если я бога люблю.

. . . .

Мы не рабы, — но мы божьи дети,
Дети свободы, как он.

Поэтому индивидуализм не должен замыкать человека вокруг самого себя; все люди — «божьи дети» и не могут быть чуждыми друг к другу. Остается примирить абсолютную свободу индивидуума с благонаправленностью мировой жизни, зависящей от «последнего Я». Об этом надо молиться, как и молится З. Гиппиус:

Отче, во век да будут едины
Воля твоя и моя!

Как просто! Только и всего: можно любить себя, как бога; можно не покоряться ни людям, ни богу, но нужно при этом молиться: да будут едины воля твоя и моя! Но герой «Чортовой куклы» был лишен мистических восторгов и прозрений индивидуализма, создающих мировую гармонию. Он не молился об единстве воли; не задумывался над знамением и потому погиб, как «чортова кукла», как все персонажи «У последней черты» Арцыбашева.

Имели очи и не видели, имели уши и не слышали.

ОГЛАВЛЕНИЕ.